

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Narrativa femenina contemporánea china y española. Xu
Xiaobin y Almudena Grandes**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Zhili Zhao

Director

Epícteto José Díaz Navarro

Madrid

© Zhili Zhao, 2020

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

NARRATIVA FEMENINA CONTEMPORÁNEA CHINA Y ESPAÑOLA.
XU XIAOBIN Y ALMUDENA GRANDES

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

ZHILI ZHAO

DIRECTOR

DR. EPICTETO JOSÉ DÍAZ NAVARRO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

NARRATIVA FEMENINA CONTEMPORÁNEA CHINA Y ESPAÑOLA.
XU XIAOBIN Y ALMUDENA GRANDES

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

ZHILI ZHAO

DIRECTOR

Dr. EPICTETO JOSÉ DÍAZ NAVARRO

Madrid, 2020

Agradecimientos

Al China Scholarship Council
por su financiación.

A mi estimado director Epicteto
por su ayuda inestimable e incondicional durante estos años
en especial, por haber aceptado dirigir esta tesis.

A mi familia y a todos mis amigos
por su ilimitado apoyo espiritual.

ÍNDICE

RESUMEN.....	1
ABSTRACT.....	3
INTRODUCCIÓN	5
<u>CAPÍTULO I. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA COMUNICACIÓN ENTRE OCCIDENTE Y CHINA Y SUS REFLEXIONES</u>	<u>9</u>
1.1 PRIMERA ETAPA: PERIODO ANTERIOR A 1840	9
1.2. SEGUNDA ETAPA: PERIODO DE 1840 A 1949	16
1.3 TERCERA ETAPA: DE 1949 A LA ACTUALIDAD	22
1.4 REFLEXIÓN	27
<u>CAPITULO II. CONSIDERACIÓN PRELIMINAR</u>	<u>32</u>
2.1 DEFINICIÓN DE LA TEORÍA LITERARIA Y SUS CARACTERÍSTICAS.....	32
2.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN DE LA HISTORIA DE LITERATURA CHINA.....	35
2.3 ESTADO DE LA CUESTIÓN DE LA CRÍTICA DE LA LITERATURA CHINA	46
2.4 ESTADO DE LA CUESTIÓN DE LA TEORÍA DE LITERATURA CHINA	51
2.5 REFLEXIÓN Y POSIBLES DIFICULTADES EN EL ESTUDIO DE LA TEORÍA DE LITERATURA CHINA	54
2.6 OTRAS CONTINGENCIAS: TEORÍA DEL POTENCIAL DE LI.....	65
2.7 CRÍTICA INDIRECTA A LA TEORÍA DEL POTENCIAL DE LI.....	67
2.8 UNA VISIÓN MÁS ALLÁ	71
<u>CAPÍTULO III. ESTUDIO DE LA NARRATIVA DE XU XIAOBIN</u>	<u>76</u>
3.1 INTRODUCCIÓN DE LA AUTORA XU XIAOBIN	76
3.2 PRINCIPALES CRÍTICAS DE LA NARRATIVA DE XU XIAOBIN	80
3.3 ESTUDIOS PRINCIPALES DE LA NARRATIVA DE XU XIAOBIN	85
3.4 OBRAS TEMPRANAS DE XIAOBIN XU: UNA AUTORA ANÓNIMA EN EL CAMINO AL ROMANTICISMO.....	88
3.5 <i>FUEGO MARINO</i> : ENFRENTAMIENTO ENTRE EL REALISMO PESIMISTA Y EL IDEALISMO OPTIMISTA	95
3.5.1 ARGUMENTO.....	95
3.5.2 TIEMPO NARRATIVO	101
3.5.3 ESPACIO NARRATIVO	104
3.5.4 LA MÁGICA PLAYA: UN ESPACIO MISTERIOSO Y DIVINO DEL MITO RELIGIOSO	107
3.5.5 DESCRIPCIÓN ESPACIAL.....	111
3.5.6 IDENTIDAD DE LAS MUJERES	113
3.5.7 LA MULTIPLICIDAD DEL CARÁCTER DE LOS PERSONAJES: LA PARADOJA DE LA NATURALEZA HUMANA, LA CONTRADICCIÓN ENTRE LO CERTERO Y LO INCIERTO	118

3.6 SUEÑO EN DUNHUANG: LA BÚSQUEDA DEL TÓTEM NACIONAL Y LA SALVACIÓN DE LA PRISIÓN MATRIMONIAL	122
3.6.1 ARGUMENTO.....	123
3.6.2 TIEMPO NARRATIVO	126
3.6.3 ESPACIO NARRATIVO	131
3.6.4 PERSONAJES: UNA DECISIÓN PASIVA, UNA OBEDIENCIA A LA FUERZA.....	132
3.6.5 ¿TRADICIONAL O REBELDE?	139
3.6.6 ¿POR QUÉ MOTIVOS Y DE QUÉ MANERA SE REBELAN LAS MUJERES CHINAS?.....	147
3.7 SERPIENTE EMPLUMADA: LA HISTORIA FAMILIAR FEMENINA DE LLANTOS Y SANGRE	153
3.7.1 ARGUMENTO.....	154
3.7.1.1. El amplio significado de los números, la luz y la riqueza de la cultura tradicional: nueve regresa a cero.	161
3.7.2 TIEMPO NARRATIVO	166
3.7.3. ESPACIO NARRATIVO	167
3.7.4 CAMBIO Y CONSTANCIA EN LA NARRATIVA Y EN LOS PERSONAJES	169
3.7.5 LOS NERVIOS FRENTE A LA PROPIA IDENTIDAD, EL VAGABUNDEO SIN RAÍCES	174
3.7.6 LA PRINCESA EN EL CORAZÓN Y EL PRÍNCIPE EN EL SUEÑO	180
3.7.7 DESVIACIÓN Y METÁFORA DEL AMOR.....	182
3.7.8. LA INCOMPATIBILIDAD ENTRE EL AMOR Y EL MATRIMONIO.....	191
3.7.9 LA REBELDÍA DE LAS PROTAGONISTAS DE XU Y LA PARADOJA DE SUS VIDAS	193
3.7.10 REPETICIÓN COMO RECURSO NARRATIVO: UNA NIÑA SOLITARIA QUE SE NIEGA A CRECER	196
 <u>CAPÍTULO IV ESTUDIO DE LA NARRATIVA DE ALMUDENA GRANDES</u>	<u>201</u>
4.1 INTRODUCCIÓN DE ALMUDENA GRANDES	201
4.2. PRINCIPALES ESTUDIOS SOBRE LAS OBRAS DE ALMUDENA GRANDES	203
4.3 LA CUESTIÓN DEL <i>YO</i>	204
4.4 LA PRIMERA ETAPA: JUEGO DE LABERINTO ENTRE EL <i>YO</i> IMAGINARIO Y EL <i>YO</i> REAL.	213
4.5 LA SEGUNDA ETAPA: EL AUTOCONOCIMIENTO EN EL CAMINO DE LA HUIDA:	230
4.6 ESPACIO-TIEMPO DE <i>ATLAS DE GEOGRAFÍA HUMANA</i>	240
4.7. ESPACIO-TIEMPO DE <i>CASTILLOS DE CARTÓN</i>	244
 <u>CONCLUSIÓN</u>	<u>247</u>
 <u>BIBLIOGRAFÍA</u>	<u>255</u>
 <u>APÉNDICE ARBITRARIO</u>	<u>277</u>

Resumen

Título: *Narrativa femenina contemporánea china y española. Xu Xiaobin y Almudena grandes*

Las obras seleccionadas para la presente investigación son las de Xu Xiaobin (1953-) y Almudena Grandes (1960-), dos de las más importantes escritoras en sus respectivos países. Sin embargo, debido a la falta de traducciones de sus libros, las escritoras no son tan conocidas en el otro país como en el suyo propio. Según los datos que hemos revisado en los corpus académicos, vemos que el estudio comparativo de las dos escritoras no se ha llevado a cabo y, por lo tanto, intentaremos paliar este vacío.

Al mencionar una mujer escritora, se suele asociar el término *feminismo*. En china, este término es una palabra impulsada por la investigadora feminista Zhu Hong en 1981 a través de la traducción de obras feministas estadounidenses. La publicación de las monografías feministas traducidas en China, como por ejemplo *El segundo sexo* de Simone Beauvoir y *Feminist Literary Theory* editado por Mary Eagleton, han tenido un gran impacto en la forma de pensar de las mujeres contemporáneas. Aparte de la influencia extranjera, gracias a la mejora y la generalización de la formación educativa femenina en las últimas décadas del siglo pasado, se ha revertido la situación vigente en el pasado en que no se daba importancia a las voces y a los roles sociales de las mujeres. Las mujeres empiezan a ser conscientes de su propio género e identidad. La cuestión femenina se ha convertido tanto en una cuestión social como en un objeto de estudio considerable en las ramas de las ciencias humanas y las artes.

Por otra parte, no debemos olvidar que la oposición entre la tradición y la modernidad, entre conservadurismo y vanguardia, entre la realidad y la imaginación, entre el sujeto y el objeto, y muchos otros temas humanistas que siguen siendo el centro de la cuestión femenina. Es decir, frente a la experiencia y las lecciones de la historia de nuestros antepasados, frente al impacto de la novedad en nuestra cognición tradicional, así como frente a una serie de dilemas vitales eternos y comunes tales como el amor y el deseo, la vida y la muerte o las ganancias y pérdidas, las mujeres también están

buscando su propia respuesta. Sin embargo, las dos escritoras que estudiamos no son feministas radicales, sino igualitarias. Mediante la composición de los personajes expresan la atención a la formación, la educación, la salud psicológica, la esperanza y otros temas vitales antes mencionados, tanto para las mujeres como para hombres. Por todo ello, el principal objetivo de la presente tesis es analizar, aunque sea parcialmente, la narrativa de ambas escritoras en busca de su respuesta a esos temas vitales.

Utilizaremos en nuestro estudio un análisis literario detenido (lo que se ha denominado “close reading”), un enfoque comparatista sin olvidar la dimensión histórica de las obras. Se utilizarán el análisis literario y de análisis histórico para recopilar varios materiales relacionados con el presente trabajo y proporcionar referencias bibliografías, así como para justificar los argumentos propuestos. Se usará el método de análisis comparativo para analizar las similitudes y diferencias entre las obras seleccionadas de forma detallada, para que quienes estén interesados en las obras literarias de ambos países puedan seguir en esta línea de investigación.

Esta tesis se basa en un esquema clásico. En el primer capítulo, desde una perspectiva macroscópica e histórica, se examina la relación entre China y Occidente. En el segundo capítulo, se analiza la cuestión actual de la teoría literaria en China y su similitud en España. El tercer capítulo, desde un enfoque narratológico, estudia el personaje, el tiempo, el espacio y otros fenómenos literarios en la narrativa de Xu (1989-2018). El cuarto capítulo, también desde la narratología, estudia la narrativa de Almudena Grandes (1989-2005), a la vez, basándose en las similitudes en las condiciones históricas y en los fenómenos literarios, analizando los rasgos particulares y comunes en la narrativa de ambas escritoras. Mediante este análisis comparativo, concluimos que sí encontramos los rasgos comunes y particulares en la narrativa de ambas autoras, así como las respuestas distintas y similares a dichos temas.

Palabra claves: Xu Xiaobin Almudena Grandes Narrativa femenina contemporánea Literatura comparada

Abstract

Title: Chinese and Spanish narrative female contemporary. Xu Xiaobin and Almudena Grandes

The works selected for this research are those of Xu Xiaobin (1953-) and Almudena Grandes (1960-), two of the most important writers in their respective countries. However, due to the lack of translations of their works, the two authors are not as well known in the other country as in their native country. According to the data that we have reviewed in the academic corpus, we see that the comparative study of the two writers has not been carried out extensively. Thus we will try to fill this gap in the research.

When mentioning a female writer, the concept is usually associated with the term of feminism. In China, this term was first introduced by the feminist researcher Zhu Hong in 1981 through the translation of American feminist works. The publication of feminist monographs translated in China, such as *The Second Sex* by Simone Beauvoir and *Feminist Literary Theory* edited by Mary Eagleton, has had a great impact on the way of thinking of contemporary women. Apart from the foreign influence, and thanks to the improvement and generalization of female education in the last decades of the last century, women's voices and social roles have improved. Women have started to be aware of their own gender and identity. The female question has become both a social issue and a considerable object of study in the area of Human Sciences and Arts.

On the other hand, we need to bear in mind that the opposition between tradition and modernity, conservatism and avant-garde, reality and imagination, the subject and the object, and many other humanistic themes remain at the center of the feminine question. When facing with the experience and lessons of the history of our ancestors, with the impact of novelty on our traditional cognition, as well as with a series of eternal, common and vital dilemmas, such as love and desire, life and death, women are also looking for their own answer. However, the two writers are not radical feminists, but egalitarians. Through the composition of the characters they pay attention to education, mental health, hope and other vital issues mentioned above, not only for women but also for men. Therefore, the main objective of this thesis is to analyze,

though partially, the narrative of both writers in search of their response to these vital issues.

In our study we will use literary analysis from a comparative view. Literary analysis and historical analysis will be used to compile various materials related to the present work and to provide bibliographic references, as well as to justify the proposed arguments. The comparative analysis method will be used to analyze the similarities and differences between the selected works in detail so that other literary researchers interested in the literary works of both countries can continue in this line of research.

This thesis is based on a classical scheme. In the first chapter, from a macroscopic and historical perspective, we examine the relationship between China and the West. In the second chapter, we analyze the current issue of literary theory in China and its similarity in Spain. In the third chapter, from a narratological approach, we analyze the character, time, space and other literary phenomena in the narrative of Xu (1989-2018). In the fourth chapter, also from the viewpoint of narratology, we focus on the narrative of Almudena Grandes (1989-2005), while we analyze the particular and common features in the narrative of both writers, based on the similarities in historical conditions and literary phenomena. Through this comparative analysis, we conclude that we do find common and particular features in the narrative of both authors, as well as different and similar responses to the aforementioned issues.

Keywords: Xu Xiaobin Almudena Grandes Contemporary female narrative
Comparative literature

Introducción

“El lenguaje es la materia prima de la literatura, y el origen y evolución de la literatura es un fenómeno social”¹. En la época en que los hemisferios oriental y occidental aún no estaban en contacto, la literatura ya había prosperado en distintas áreas étnicas. Al principio, el desarrollo de la literatura se vio condicionado por razones geográficas y porque los grupos étnicos en cada hemisferio todavía estaban muy alejados entre sí, siendo casi inviable la comunicación entre ellos. Sus idiomas y culturas han cambiado enormemente con el desarrollo de la sociedad contemporánea. Como consecuencia, la literatura oriental y occidental tanto en forma como en contenido tienen sus propias características particulares, como por ejemplo, la poesía y canciones de la dinastía Tang y Song de China, el monogatari de Japón, la epopeya del héroe de Antigua Grecia, el soneto que se origina en Italia y florece en toda Europa y la novela picaresca y caballeresca en España, entre otros géneros de obras literarias. A pesar de que hayan existido grandes diferencias entre la literatura oriental y occidental, aún podemos encontrar muchas similitudes a través de la investigación comparatista. No es que todas las similitudes estén provocadas por los impactos cruzados entre las literaturas étnicas o nacionales, sino que “bajo condiciones sociales similares, diferentes literaturas étnicas pueden producir emoción, tipos y tópicos similares”².

Según sabemos, antes de la sistematización de la escritura, nuestros antepasados transmitían por vía oral de generación en generación una gran cantidad de mitos, leyendas y canciones, que están en el origen de la literatura temprana de las naciones. Después de la formación del sistema de escritura, estos poemas y mitos fueron compilados en volúmenes y transmitidos en parte hasta el día de hoy. Es decir, tanto el origen literario oriental como el occidental comenzaron a partir del canto, y ambos tienen un fuerte matiz cultural y nacional, como por ejemplo, en la literatura occidental la *Iliada* y la *Odisea* de Homero, que alaban las gestas de los héroes griegos, y la épica de Hesíodo *Teogonía*, cuyo objetivo era narrar de forma detallada y sistematizada el origen del cosmos y el linaje de los dioses de la mitología griega. Al mismo tiempo, aparecía en la Antigua China el *Libro de canciones shijing*, cuyo objetivo era alabar la

¹ François Jost. *Introduction to Comparative Literature*, traducción de HongJun Miao, Prefacio de LeDaiyun. Chang Sha: Hunan Literature and Art Publishing House. 1988, p. 42.

² Ibídem, p. 42.

paz y la alegría en la vida. Posteriormente surgen otras obras como *Lun yu, mengzi, Xunzi, Mo zi, Lao zi, Zhuangzi*, que están bajo la influencia del *Libro de canciones*. A partir de estos ejemplos, podemos observar que las obras primitivas chinas prestan más atención a la humanidad y la educación para enseñar a adaptarse a la naturaleza y vivir según el destino, mientras que en la épica griega presta más atención a la edificación del héroe para promover el espíritu de la valentía y la resistencia contra el destino y tiene, junto al teatro, mucho mayor relieve social que la poesía lírica.

Acerca de los mitos y leyendas de la Antigua China, también podemos encontrar algunos registros clásicos esporádicos en obras como, *Lu Shi Chun Qiu, Huai Nan Zi*, y *Shan Hai Jing*. Sin embargo, en comparación con la mitología griega, no hay un contenido narrativo sistemático en la mitología china, ni una descripción detallada del origen de divinidad con su identidad clara, tampoco una descripción de las funciones y relaciones con otros dioses, ni la formación de un género especial de literatura como la épica occidental. A este respecto, el mitólogo chino Yuan Ke escribió en el prefacio de su libro *La explicación de los mitos antiguos*, “(...) en la literatura clásica china no hay un género especial que pueda referirse al mito, ni hay tampoco una obra literaria de mitología que contenga una narrativa consecutiva y completa”.³

Además, podemos encontrar algunas diferencias en la creación de figuras míticas. En las epopeyas occidentales, por ejemplo, el dios es el símbolo del héroe que está destinado a ser dios desde su nacimiento, y el héroe es una combinación de hombre y dios, también desde su nacimiento destinado a una condición extraordinaria. Por el contrario, la mayoría de las figuras mitológicas conocidas en China, como Jingwei, Kua fu, Houyi, Da yu, están encarnadas en seres humanos y se sacrifican para beneficiar a la humanidad. Después de su muerte, son glorificados como dioses por sus descendientes. Sin duda, estos antiguos mitos son la semilla de la literatura romántica tanto en Oriente como en Occidente. Son los tesoros de la literatura clásica, continuamente adaptados y reescritos por generaciones posteriores, y juegan un papel fundamental en la iluminación de las generaciones posteriores.

³ Yuan, ke (袁珂), *Ancient mythology selection* (古神话选释), Pekín: People's Publishing House. Prefacio, 1979, p. 13.

La literatura comparada en el siglo XX ha tenido el influjo de distintas disciplinas y ciencias sociales y ha formado una disciplina independiente que estudia de manera comparativa la relación entre varios textos literarios, entre la literatura y otras formas artísticas, así como entre la literatura y las formas ideológicas de las culturas, etnias y naciones.⁴ A comienzos del siglo XX, muchos eruditos de Occidente consideran que la literatura occidental no puede compararse con la oriental debido a las diferencias geográficas y de idioma. La literatura comparada se limita al marco de literatura europea. Pero con el desarrollo de la globalización y los medios de traducción, se observa que la literatura no es una disciplina especial de una nación, sino que se gesta a nivel mundial sin límite regional ni racial. Por lo tanto, el concepto de la literatura global, o mundial, está reemplazando progresivamente al concepto de literatura europea. Mediante el estudio comparativo no solo se pueden observar las reglas en el desarrollo de las literaturas y de las diferentes ideologías sociales en determinadas naciones, sino que también se pueden superar ciertas limitaciones de los estudios literarios y ampliar los conocimientos sobre diversas literaturas, con el fin de proporcionar material rico y nuevos temas de investigación en la literatura de cada país.

Nuestro interés es estudiar las similitudes y diferencias entre la literatura china y española contemporáneas. Como todos sabemos, el español es el segundo idioma más utilizado del mundo. Gracias al establecimiento de relaciones diplomáticas entre China y España en 1973, y con países latinoamericanos posteriormente, muchas obras de literatura hispánica llegan al público chino mediante la traducción, como por ejemplo *Don Quijote de la mancha*, *El Cid*, *El Lazarillo de Tormes* o los poemas de Lorca así como las obras de autores hispanoamericanos de la talla de Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges y Mario Varga Llosa. De esta manera, en los medios académicos chinos se interesan cada vez más en la investigación de la literatura hispánica. No obstante, podemos observar que la mayoría de las obras traducidas que las editoriales han publicado en China son obras famosas de los siglos pasados, razón por la cual muchas obras modernas españolas aún no han entrado en el mercado de China. Los estudios de las obras literarias españolas en China también se inclinan al estudio de las

⁴ Le Daiyun, et al. *Nueva introducción a la teoría de la literatura comparativa*, p.78.

obras más famosas.

De manera semejante, en el mercado español la mayoría de las obras chinas traducidas también son obras famosas o clásicas, tal como refleja Idoia Arbillaga en *La literatura china traducida en España*, según la cual el número de las obras literarias chinas traducidas en España es muy escaso, y la calidad de traducción también es menos satisfactoria. La investigación de la literatura china en el área académica de España se encuentra estancada, ya que no hay suficientes referencias bibliográficas.⁵ Cuando el escritor chino Mo Yan ganó el Premio Nobel en 2012, la literatura china entró de nuevo en la visión mundial, y sus obras se convirtieron en objeto de estudio en el área de traducción y literatura en España. Sin embargo, muchas otras obras contemporáneas no traducidas en España siguen siendo desconocidas. Teniendo en cuenta la limitación del estudio comparatista de la literatura moderna en ambos países, es necesario realizar un estudio comparativo para conocer el desarrollo de la literatura contemporánea y las tendencias culturales de ambos países, para que los interesados puedan continuar con estas líneas de investigación en el futuro.

⁵Arbillaga, Idoia. *La literatura china traducida en español*, Alicante: Universidad de Alicante, 2003, p.17.

Capítulo I. Antecedentes históricos de la comunicación entre Occidente y China y sus reflexiones

La historia sirve de base para la sociedad, y de esta se nutre la literatura. Por el contrario, la literatura es tanto una reflexión artística social e histórica como una herencia intelectual de antepasados y sabios de gran valor. A la hora de iniciar un breve estudio relacionado con las narrativas de una autora española y china, resulta difícil pasar por alto el choque de culturas y de formas de pensar que se manifiesta de manera significativa en la historia de la comunicación entre la sociedad de Occidente y de China. René Weller y Austin Warren reflejan este aspecto de la siguiente forma:

La literatura es una institución social que utiliza como medio propio el lenguaje, creación social. Los artificios literarios tradicionales como el simbolismo y el metro son sociales en su misma naturaleza; son convenciones y normas que sólo pueden haberse producido en la sociedad. Pero, además, la literatura «representa» «la vida»; y «la vida» es, en gran medida, una realidad social, aun cuando también hayan sido objeto de «imitación» literaria el mundo natural y el mundo interior o subjetivo del individuo”.⁶

1.1 Primera etapa: periodo anterior a 1840

El siglo XXI es una época de globalización gracias a los grandes avances científicos y tecnológicos. La comunicación entre etnias y países ya no está limitada por las condiciones geográficas. Sin embargo, a principios de siglo XIX la realidad era muy diferente: el contacto entre Oriente y Occidente era escaso debido tanto a las barreras lingüísticas como a la distancia geográfica. A comienzos del siglo XIX los países asiáticos estaban relativamente herméticos, poco avanzados militar, científica y tecnológicamente, en comparación con los países occidentales. A mediados del siglo XIX, China y Japón se vieron obligados a abrir sus puertos debido al uso de la fuerza armada de Reino Unido y Estados Unidos, respectivamente. En 1840, China firmó el Tratado de Nanjing con Reino Unido tras la Guerra del Opio. Por su parte, el gobierno de Japón firmó el Tratado de Kanagawa con Estados Unidos en 1854. Esta apertura obligada simboliza para China no solo el inicio de su historia moderna, sino también el

⁶ Weller, René & Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966, p. 112.

cambio de un imperio basado en un sistema feudal a una sociedad colonial de clase media.

Aparte de los contactos repletos de sangre y llantos ya mencionados entre Occidente y China en la historia moderna, los primeros contactos culturales entre estos dos mundos aislados se atribuyen por lo general a aventureros, exploradores, valientes comerciantes y predicadores, y se remonta a los tiempos antes de Cristo. Según las fuentes de las memorias históricas, el aventurero chino Zhang Qian (164-114 a.C.), considerado el pionero de la apertura de la Ruta de la Seda, viajó a las regiones del Oeste⁷ por motivos políticos y diplomáticos. Desde entonces, un gran número de exploradores y aventureros chinos emprendieron viajes al Oeste. Entre ellos, los más conocidos de la Antigüedad son: el diplomático Ban Chao (c.32 - 102), el monje budista Xuan Zang (c.602 - 664) y el explorador marítimo eunuco del palacio Zheng He (1371 - 1433).

Cabe mencionar la expedición de Zheng He, que consistió en siete viajes consecutivos a las regiones del Oeste entre 1405 -1433, cuyo alcance es el más grande en la historia de Antigua China. Esta expedición fue realizada por numerosas embarcaciones y marineros que atravesaron Asia Oriental, India, Península Arábiga, llegando hasta Kenia en África Oriental. No obstante, al revisar los registros, se da evidencia del hecho de que estos viajes marítimos de gran magnitud, dirigidos por la Dinastía Ming (1368-1644), tienen como mero objetivo ostentar riqueza y poder de dicha dinastía y al mismo tiempo exigir tributos de otros países que habitan en los mares occidentales, con el objetivo de satisfacer la vanidad y honra del emperador⁸. En este sentido, la grandiosa hazaña de los viajes de Zheng He puede considerarse como una vana ilusión. Este hecho puede explicarse desde la visión de que no se impulsaba la economía del interior, ni se producía una expansión política y militar hacia el exterior. Además, estas expediciones suponían grandes inversiones para el tesoro público. El fin de los viajes de Zheng He marca el comienzo del cierre de fronteras y puertos de entrada de la Antigua China, una reacción totalmente opuesta a lo que ocurrió en 1492,

⁷ En la actualidad se corresponde con la región de Asia Central.

⁸ El reportaje de José Vicente Castelló también da constancia de este objetivo. Disponible en la página: (<https://confuciomag.com/zheng-he-el-eunuco-que-conquisto-el-mundo>) [01/12/2018]

cuando Colón descubrió el nuevo continente de América.

Llegado este punto, cabe realizarse las siguientes preguntas: ¿en un mismo siglo, el hecho de que se den experiencias similares en relación con la expedición marítima en dos extremos opuestos del mundo — Occidente y Oriente —, es mera casualidad o surge como una consecuencia inevitable de las circunstancias históricas?; y, por otra parte, ¿por qué China decidió cerrar las fronteras y los puertos de entrada del país, mientras que España y otros países occidentales, llevaron a cabo una expansión territorial por todo el mundo? Estas preguntas se tratan de una cuestión recurrente a lo largo de la historia, para las cuales existe un gran abanico de respuestas muy diferentes. A nuestro entender, la razón fundamental radica en las diferencias presentes entre la forma de pensar de los occidentales y orientales.

Otro aspecto que debemos tener en cuenta, tal y como indica el historiador Zhang Jian, es que las fuentes de las memorias históricas más detalladas y sistematizadas en la Edad Media acerca de los viajes de Zheng He son las siguientes: *The Overall Survey of the Ocean Shores* [瀛涯胜览] de Ma Huan en 1451, *The Overall Survey of the Star Raft* [星槎胜览] de Fei Xin en 1436, *The Annals of the Foreign Counties in the Western Ocean* [西洋番国志] de Gong Zhen en 1434 y una mapa *The Nautical Chart Reflected Zheng He's Voyage* [郑和航海图]⁹. Un punto en común es que todos ellos han sido escritos por los escoltas de Zheng He. En ellos se abordan muchos aspectos culturales y geográficos de los países descubiertos durante su viaje al Oeste, tales como la ubicación, el clima, los puertos y ciudades con una situación estratégica más importante, las condiciones geográficas orográficas y fluviales, la flora y la fauna presente en cada región, los sistemas sociales y políticos, el código penal, la situación socioeconómica de los habitantes, las costumbres sociales y religiones características de estos y la realidad de las actividades comerciales. Sus contenidos, sin embargo, son muy concisos, utilizando solo unos 20.000 caracteres chinos (que comprendían un máximo de 5 folios

⁹ Zhang, jian, “Tres libros y un mapa relacionados con los registros del viaje a Oeste de Zheng He: The Overall Survey of the Ocean Shores, The Overall Survey of the Star Raft, The Annals of the Foreign Counties in the Western Ocean y The Nautical Chart Reflected Zheng He's Voyage” en *la Didáctica Histórica* (02), 2005, p.73. [张箭. (2005). 记载郑和下西洋的“三书一图”——《瀛涯胜览》《星槎胜览》《西洋番国志》《郑和航海图》. 历史教学(02),73-75.]

por libro), y menos concretos en comparación con los diarios de viaje de otros colonizadores, como pueden ser el *Diario del primer viaje de Colón*, el *Diario del primer viaje de Vasco Da Gama* y el *Diario del viaje alrededor del mundo de Magallanes*. Incluso se puede apreciar que *Los viajes de Marco Polo* que datan del siglo XIII tiene una extensión más larga que las memorias previamente mencionadas, aunque su autenticidad todavía es un misterio para muchos historiadores. Esto implica que las fuentes de consulta en relación con la descripción del Oriente en la Antigüedad del continente occidental son mucho mayores que las de la Antigua China.

Si se lleva a cabo una comparativa de la motivación subyacente de los viajes de los navegantes occidentales, que nace de la ambición, observamos que los viajes realizados por los aventureros de origen chino se parecían más a un viaje de carácter turístico, llenos de alegría y sosiego. No obstante, los momentos felices tienden a caer en el olvido, mientras que los periodos donde hay sufrimiento son recordados más fácilmente, pudiendo incluso convertirse en una herencia espiritual que se transmitirá a las generaciones posteriores. En este caso, los viajes de Zheng He y de otros aventureros chinos están condenados a ocupar un rincón de la historia que fácilmente pasará al olvido, ya que no han contribuido a completar los vacíos existentes sobre los conocimientos de Occidente, ni dan importancia a la política exterior de expansión territorial, ni mejoran las reformas estructurales en materia de política y economía interior. Por el contrario, los viajes del conquistador Cristóbal Colón, que formaban parte de una política de expansión de la civilización occidental, estaban destinados a marcar un nuevo capítulo en la historia de las civilizaciones.

A pesar de que estos episodios históricos muestran gran opacidad, son considerados como el testimonio de las relaciones entre Occidente y la Antigua China. Asimismo, han servido de inspiración para el arte del mundo clásico, nutriendo la obra de reconocidos literatos. Podemos encontrar sus huellas en obras artísticas y literarias, como la pintura mural titulada *Misión diplomática a Región de Oeste de Zhang qian* 《张骞出使西域》 en las Cuevas de Dunhuang, las novelas de fantasía clásica *Viaje al Oeste* 《西游记》 y *Memoria sobre el viaje al Oeste del eunuco SanBao* 《三宝太监西洋记》, basadas en la historia del monje Xuan Zang y del Zheng He, respectivamente. Una vez revisadas estas dos últimas novelas ambas publicadas en el siglo XVI, podemos

observar unos rasgos comunes que resultan interesantes en nuestro estudio:

1) Ambos contienen elementos mágicos y son una adaptación de una historia real.

2) Los dos describen el mundo occidental como un paraíso, donde viven los budas e inmortales. Las personas encontradas a lo largo de los viajes al Oeste son consideradas como monstruos y demonios con pelo rubio, ojos azules u otros rasgos raros y distintos a los propios de los antepasados chinos. Como dijo Aristóteles, el arte es una imitación mediante diferentes medios, objetos y modos¹⁰. Y la literatura “se define como arte fabricado con palabras. Es una de las bellas artes junto a otras como la pintura, la música, la escultura”¹¹. Esta visión nos hace imaginar que Occidente se ha convertido en un lugar misterioso y surrealista en la mente de la mayoría de la población china del siglo XVI.

Otra pregunta que podemos plantearnos es ¿por qué se provoca este fenómeno? En nuestra opinión, también se puede atribuir a los dos siguientes aspectos:

1) falta de conocimiento completo y objetivo sobre Occidente debido a las escasas fuentes y a la escasa comunicación entre Occidente y Oriente;

2) con el motivo de cerrar gradualmente fronteras y puertas de entrada, que tuvieron lugar a partir del siglo XV y hasta la mitad de XIX, las limitaciones físicas en la comunicación se ven reflejadas en mayores diferencias de pensamiento y espíritu. Hasta cierto grado, se puede entender que tuviera lugar el florecimiento de la literatura de la dinastía Ming (1360-1644) y su importancia en la evolución histórica de la literatura china. Asistimos a la aparición de numerosas obras clásicas de distintos géneros a lo largo de la dinastía Ming, entre las cuales podemos mencionar *Romance de los tres reinos* [三国演义], *A la orilla del agua* [水浒传], *Jin Ping Mei* [金瓶梅] y las novelas cortas: *Stories to Enlighten the World* [喻世明言], *Stories to Caution the World* [警世通言], *Stories to Awaken*

¹⁰ Aristóteles, *Poética*: [...] Son, de una manera general, imitaciones. Pero se diferencian entre sí de tres maneras: pues o bien imitan con medios diferentes, o bien imitan cosas diferentes, o bien imitan de forma diferente y no de la misma forma. Madrid: Editorial Aguilar, 1979, p. 58.

¹¹ Miguel Ángel Garrido, *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Síntesis, 2000, p.12.

the World [醒世恒言], *Slapping the Table in Amazement* [拍案惊奇], *second slapping the table in amazement* [二刻拍案惊奇]. Ello ratifica aún más nuestra opinión: las ilusiones se ven incrementadas ante una situación de aislamiento físico o político.

Cuando China cerró sus fronteras, los misioneros llegaron en secreto a Oriente movidos por sus propias convicciones. Según las fuentes históricas, el primer misionero que llegó a Japón en 1549 es San Francisco Javier. Más tarde, en el año 1584, el misionero Matteo Ricci entró en China. Desde entonces, según lo indicado por Zhao Wu He, hasta 1773, año en el que la Compañía de Jesús fue disuelta, el número de jesuitas llegados a China es de aproximadamente 500¹². Estos jesuitas, como comunicadores de la cultura occidental de la época temprana, no solo divulgaban las doctrinas de su religión, sino que también enseñaban conocimientos científicos tales como la geometría, la geografía y la astronomía. Lo más destacable es que ellos también emplean el género epistolar o narrativo, a través de sus estudios sobre la historia, la cultura, la religión, la filosofía, el modelo de estructura política y económica, los ritos tradicionales y el estado social entre otras aportaciones de gran repercusión en China, transmitiendo a Europa estos conocimientos en sus misivas.

Conforme a la estadística de Qian Zhi Zhu, desde 1645 hasta 1742, los estudios relacionados con la cultura china difundidos en Europa por los jesuitas alcanzan unos 260, sin incluir los libros traducidos y los inéditos¹³. Entre ellos, los más conocidos son: *Sobre la expedición cristiana a la China*, publicado en 1616 y basado en los diarios del misionero Mateo Ricci, y *Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine*, publicado en 1697 y escrito por el jesuita Louis Le Comte. Estas dos fuentes de consulta tienen gran relevancia para el tema de estudio más destacado dentro del área académica de China: *The Dissemination of Western Learning to the East* y *The Dissemination of Chinese Learning to the West* [西学东渐与东学西渐].

¹² He, Zhao Wu, *Estudio sobre la historia de comunicación cultural entre los países occidentales y China*, Beijing. 2001, p.124-125. [何兆武(2001). 中西文化交流史论, 中国青年出版社]

¹³ Zhu, Qian Zhi, "Influencia de la filosofía china del siglo XVIII sobre Europa" en *Estudio filosófico* (04), 1957, pp.50-59. [朱谦之(1957), 十八世纪中国哲学对欧洲的影响. 哲学研究, (4), 50-59]

Uno de los argumentos en los que nos centramos en nuestro estudio es que, en comparación con el conocimiento de Occidente que los chinos tenían antes de 1840, para los occidentales, con respecto a su conocimiento de la cultura oriental, es relativamente más objetivo, integral y sistematizado. Algo similar ocurre en el ámbito de la literatura entre Occidente y China. Durante los siglos XVIII y XIX, numerosas obras literarias clásicas de la Dinastía Ming y Qing fueron traducidas por los jesuitas y estudiosos de origen extranjero, hecho que permitió su divulgación en la Europa continental. Por ejemplo, la obra teatral *The Great Revenge of the Orphan of Zhao*《赵氏孤儿》 (siglo XIII), así como las cuatro grandes novelas clásicas de la literatura china *Viaje al Oeste*《西游记》 (siglo XVI), *Sueño en el pabellón rojo*《红楼梦》 (siglo XVIII), *Romance de los tres Reinos*《三国演义》 (siglo XIV), y *A la orilla del Agua*《水浒传》 (siglo XIV) ya eran conocidas en Occidente en el siglo XIX. Por lo contrario, los libros introducidos en la Antigua China por los jesuitas pasaron desapercibidos en la sociedad china, y no tuvieron un gran impacto hasta finales del siglo XX.

Considerando esta situación histórica, parece difícil encontrar algún aspecto de las *relaciones de hecho*¹⁴ entre la literatura clásica de China y la de Occidente, basándose en la teoría de *las influencias*¹⁵ literarias propuesta por los comparatistas franceses. Sin embargo, un claro ejemplo que muestra la evidencia de la relación directa lo encontramos gracias a la presencia de numerosos estudios, tales como *Taoismo and Jung: Synchronicity and the Self* (1996) de Coward, *The Tao of the West: Western Transformations of Taoist Thought* (2000) de Clarke, *Heidgger's Hidden Sources: East Asian Influences on His Work* (1996) de Reinhard May, *China and Europe - Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century* (1925) de Adolf Reichwein, *La Chine et la formation de l'esprit philosophique en France, 1640-1740* (1932) de Virgile Pinot, y *Voltaire and Confucio*《伏尔泰与孔子》(1993) de Meng hua [孟华]. En efecto, podemos concluir que, al comparar las influencias entre de China en Occidente, observamos que la influencia de occidental en China era mucho más débil antes del siglo XIX.

¹⁴ Concepto recogido por Gil-Albarellos en su *Introducción a la literatura comparada*, 2006, p. 26.

¹⁵ Ibidem, p. 26. Concepto que también está presente en la obra de Claudio Guillén: *Entre lo uno y lo diverso*, 2005, p. 72.

1.2. Segunda etapa: periodo de 1840 a 1949

Desde 1840 a 1949, año en el que se instauró la República Popular China, pasaron 109 años. Durante estos 109 años, China sufrió tres cambios de dinastía y de régimen: el primero entre 1840 y 1911 con la Dinastía Qing; otro en el periodo que va desde 1912 a 1949, con el establecimiento de la República de China; y por último, el periodo que se sitúa desde 1949- hasta la actualidad, con el régimen de la República Popular de China, así como un periodo donde se sucedieron seis guerras de gran repercusión contra la invasión de países extranjeros en el territorio chino. Excepto en la última guerra, de 1937-1948 contra el Imperio de Japón, China fue derrotada en el resto de ellas debido a varios motivos, viéndose obligada a firmar los tratados de paz en situación de desventaja. Aparte de las invasiones extranjeras, China también sufrió una guerra civil de catorce años de duración. Dicha guerra terminó en 1949 con la victoria del Partido Comunista. El partido Nacionalista se refugió en Taiwán, mientras que el Partido Comunista unificó el poder político, llevando a cabo la centralización de poder y estableciendo la República Popular de China. Los constantes conflictos armados hicieron de esta época un periodo de inestabilidad social.

Con el paso de la expansión política de la civilización occidental alcanzando Asia continental a mediados del siglo XIX, la influencia ideológica y cultural del mundo occidental en China empezaba a extenderse gradualmente gracias a los primeros estudiantes de nacionalidad china con formación extranjera. Un caso que puede servir como ejemplo es el de YungWing [容闳], considerado como el primer chino que mira al mundo con ojos abiertos. Después de graduarse en la universidad de Yale en 1854, regresó a China y propuso al gobierno de la Dinastía Qing (1644-1911) un plan para fortalecer el país mediante la mejora de la educación.

Más tarde, en 1872, 120 alumnos menores de edad, financiados por el gobierno de la dinastía Qing, consiguieron entrar en un programa formativo en Estados Unidos para recibir educación del sistema norteamericano. Pero estos alumnos se vieron obligados a regresar a China por motivos políticos con lo que no cumplieron con el plazo de 15 años establecido en el convenio de financiación de los estudios. Aunque entre ellos solo hubo dos alumnos que terminaron los cursos universitarios con éxito y obtuvieron el título respectivo, la mayoría de ellos se convirtieron en personas de alta fama, quedando así

registrados en las páginas de historia contemporánea. Este hecho constituye un punto de partida en el florecimiento de la comunicación entre Occidente y China.

Desde entonces, comenzó una oleada de estudiantes que realizaban sus estudios en el extranjero especialmente en Estados Unidos, Japón, los países europeos y soviéticos, cuyos alumnos de procedencia asiática llegaron a ser más de diez mil hasta 1919. Estos estudiantes, como contingente intelectual principal del siglo XX, llevaron a cabo dos hechos que han afectado a la evolución histórica de China e impulsado la difusión del nuevo pensamiento extranjero en el país:

1) una revolución política, que derribó el poder feudal de la Dinastía Qing y en su lugar estableció la República de China (1911-1949) a través de la Revolución Xinhai de 1911, dirigida por Sun Zhongshan. Este hecho tuvo gran incidencia en la sociedad ya que implicaba que los valores democráticos presentes en países extranjeros echasen raíces en China.

2) una revolución cultural, que se inició en enero de 1917 con la publicación de la siguiente declaración, titulada como *Crítica a la innovación en la literatura* [文学改良刍议] en la revista *Nueva Juventud* [新青年] por el crítico literario Hu Shi [胡适], cuya formación académica es también estadounidense. A continuación se detallan ocho criterios importantes en la innovación de literatura actual:

- i. Deben componerse obras literarias con emociones e ideas.
- ii. Deben componerse obras literarias “de la época actual” que se adapten a la evolución histórica y civilizada.
- iii. Deben componerse obras literarias según la teoría estilística para facilitar su lectura.
- iv. No deben provocar suspiros y desánimo, sino que deben dedicarse a los trabajos positivos para promover el espíritu nacional.
- v. No deben utilizar expresiones desgastadas y tradicionales, sino describir los hechos vistos, leídos y experimentados en la sociedad actual, con vocabulario conocido y moderno.
- vi. No deben utilizar la intertextualidad inadecuadamente.
- vii. No deben exigir la antítesis y la repetición.
- viii. No deben evitar expresiones ordinarias y populares.¹⁶

¹⁶ Texto original: 一曰，须言之有物。二曰，不摹仿古人。三曰，须讲求文法。四曰，不作无病之呻吟。五曰，务去烂调套语。六曰，不用典。七曰，不讲对仗。八曰，不避俗字俗语。

Para responder al crítico Hu Shi, el revolucionario Chen Du Xiu [陈独秀] también propuso, en la misma revista, tres doctrinas en su artículo titulado *Crítica a la revolución de literatura* [文学革命论], explicadas a continuación:

- i. Derrocar la literatura noble florida y halagüeña, y crear una literatura popular lírica y accesible.
- ii. Derrocar la literatura tradicional ostentosa y antigua, y crear una literatura realista fresca y honesta.
- iii. Derrocar la literatura retórica y enrevesada, y crear una literatura social sencilla y fácil de comprender.¹⁷

Dichas declaraciones no sólo simbolizan el punto de partida de la literatura moderna de China, sino que también sirven como bandera política que impulsa el auge de la revolución cultural con el Movimiento del Cuatro de Mayo de 1919. Tanto el significado de estas dos declaraciones como el motivo de las revoluciones y movimientos políticos se inspiraron en la consigna «democracia, ciencia y libertad» de la Revolución Francesa.¹⁸

Estas dos revoluciones mencionadas suponen, desde un punto de vista histórico, los conflictos entre la cultura noble y popular, entre la jerarquía respecto a la clase alta y baja, entre la minoría y la mayoría, y, en esencia, entre el pensamiento tradicional y el moderno. Como Friedrich Heer¹⁹ advierte, el pensamiento, entendido como pólvora imprevisible, no puede predecirse su lugar y momento de estallido, ni sus posibles efectos.²⁰ De esta forma, la cultura asociada a la juventud o de clase baja resultaría fácilmente afectada por la extranjera²¹. De ahí puede explicarse el hecho de que el

¹⁷ Texto original: 推倒雕琢的阿谀的贵族文学, 建设平易的抒情的国民文学; 推倒陈腐的铺张的古典文学, 建设新鲜的立诚的写实文学; 推倒迂晦的艰涩的山林文学, 建设明了的通俗的社会文学.

¹⁸ Tse-tsung Chow [周策纵], en su estudio *The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern China* (1960), también ha aclarado que la idea política de la Revolución francesa tiene gran impacto en el Movimiento Del Cuatro de Mayo de 1919 de China.

¹⁹ Friedrich Heer, *The intellectual history of Europe* [欧洲思想史], traducción de Fusan Zhao, 2003, en el prefacio, p. xx, p.ix.

²⁰ En otras palabras, como lo ha afirmado Von Wright (*Explicación y Comprensión*, 1987: 66), aunque el tiempo constituya un elemento esencial en el análisis lógico de la causalidad, la asimetría de la relación casual, la distinción entre factores – causa y factores – efecto, no se puede solo explicar satisfactoriamente en términos de relaciones temporales.

²¹ En este sentido, René Wellek y Austin Warren (*Theory of Literature*, 1970:102) afirman que, “we can hypothesize – plausibly, no doubt – that young are more directly and powerfully influenced by their reading than the old, that inexperienced readers take literature more naively as transcript rather than interpretation of life, that those whose books are few take them in more utter seriousness than do wide

pensamiento de la Revolución de Francesa del siglo XVIII volviese a aparecer en Asia continental después de un siglo; y el hecho de que el existencialismo occidental del siglo XIX apoyado por Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Sartre y otros filósofos existencialistas tuviese relación con la corriente filosófica tradicional oriental — el taoísmo y confucionismo; así como el hecho de que la mayoría de los revolucionarios fuesen estudiantes y otros jóvenes.

Los alumnos jóvenes regresados del extranjero a los que nos referimos antes no solo representan la fuerza principal de las revoluciones culturales y políticas contra lo tradicional y lo antiguo, sino que también son emisores y traductores del pensamiento extranjero. Este hecho implica que son, aún más, críticos y literatos con opiniones propias de su época. Es cierto que el pensamiento proveniente de lo exótico, como si prendiese la mecha de la pólvora, intensificó los conflictos internos de la sociedad. La literatura se convirtió en el arma política de los alumnos revolucionarios para justificar la necesidad de revoluciones en una sociedad turbulenta. Tras la publicación de dichas declaraciones sobre la crítica de la revolución literaria, ocurrieron dos fenómenos en el campo de la literatura moderna china:

1) Numerosas obras literarias extranjeras fueron traducidas al chino, por ejemplo, las obras de Iván Turguénev, León Tolstói, Máximo Gorki, Pushkin, Von Goethe, Voltaire, Honoré de Balzac, Romain Rolland y Shakespeare.

2) Los críticos chinos rechazaron las obras clásicas, líricas y fantásticas, así como las románticas de la *Escuela Mandarin Ducks and Butterflies*²² [鸳鸯蝴蝶派], y se dedicaron a fomentar la creación de obras realistas, populares y revolucionarias, como son aquellas escritas por Lu Xun [鲁迅], Lao She [老舍], Cao Yu [曹禺], o Ba Jin [巴金], cuyos temas, en principio, se refieren a la vida

and professional readers”.

²² Es una escuela literaria famosa del siglo pasado, propuesta por el autor Zhou Zuoren. Las obras de dicha escuela se caracterizan por los amores entre eruditos y mujeres bellas, los conflictos entre funcionarios corruptos y honestos, entre bárbaros y caballeros, cuyas tramas son románticas, y están dirigidas a los lectores populares. Surgió en el continente interior debido a la iniciativa “la literatura sirve para la política”, aunque persistía esta escuela en Taiwán, convirtiéndose en las novelas modernas románticas, en español llamada la novela rosa. Los literatos representativos de la escuela son: Zhang Henshui [张恨水], Xu Xiaotian [许啸天], Bao TianXiao [包天笑], Chen Xiaoqing [程小青]. Según la opinión de críticos chinos, las novelas de Eileen Chang [张爱玲] también pertenecen a dicha escuela.

pobre, a la desesperanza de las clases bajas, a los daños espirituales y físicos que provocaban los ritos feudales y la mentalidad tradicional, con el objetivo de responder a las ideas extranjeras de libertad y democracia en los movimientos políticos y culturales.

Es decir, la sociedad china entre los años 1840-1949 era un caos lleno de conflictos entre polos opuestos: la cultura e ideas de la clase alta y baja, lo antiguo y lo nuevo, lo nacional y lo exótico, lo noble y lo popular, lo mayor y lo menor, todo ello en continuo enfrentamiento debido a la agresión de los países extranjeros y de las guerras civiles entre los dos partidos políticos chinos. Los conflictos entre culturas y pensamientos tienen carácter metafísico. Para su difusión al público, se debe recurrir a las obras literarias. Durante el proceso de composición, los escritores, como principales difusores del pensamiento, pueden ser influidos por la identidad social, las ideas subjetivas, la realidad objetiva, y los antecedentes históricos, entre otros factores sociales. Los críticos, políticos, revolucionarios, las entidades editoriales y otras personas o instituciones con diversas intenciones pueden intervenir en los procesos de la difusión de las obras a los lectores²³. Es cierto que la publicación de las obras literarias extranjeras y nacionales que hemos mencionado, además de las intenciones subjetivas del autor, implicaba motivos políticos y económicos tanto de críticos como de editoriales.

En efecto, el medio de difusión de las nuevas ideas nunca es uno solo, sino múltiple. Como aclara Li Yinhe, al mencionar la autoconciencia de las mujeres chinas en la historia contemporánea, además de la experiencia vital de sí misma y de la comunicación íntima con amigas o progenitoras, se debe hacer referencia a la influencia de la fundación de escuelas femeninas por parte de las instituciones eclesiásticas.²⁴ En 1844, la misionera Mary Ann Aldersey (1797-1868), fundó la primera escuela femenina

²³ Wang Hongzhang, también apoya esta idea en el artículo de “La decadencia de la metafísica y las formas discursivas de la teoría literaria occidental en el siglo XX”, en *Academia de Ciencias Sociales de Nanjing* (08), 2017, p54. [汪洪章. 形而上学的衰落与 20 世纪西方文论话语形式 [J]. 南京社会科学, 2017(8):50-57.]

²⁴ Li Yinhe [李银河], *Feminista [女性主义]*, 2005, p. 14. También se puede consultar esta historia en los libros *Historia de educación en la dinastía Qing* (1994) [中国清代教育史] de Liu Xiusheng [刘秀生] y *Difusión cultural y universidades eclesiásticas* (1996) [文化传播与教会大学], de Zhang Kai yuan [章开沅].

en una ciudad de puerto – Ningbo –, con asignaturas como el idioma de la China tradicional, el inglés, las matemáticas, la música, la geografía, así como otras competencias profesionales relacionadas con actividades como coser, tejer, hilar, bordar, teñir, y estudiar la Biblia. Desde entonces, más de 100 escuelas femeninas fueron creadas por los organismos eclesiásticos, contando con más de 2.000 alumnas hasta 1879. Dichas escuelas han dado lugar a los movimientos por la lucha de la libertad de las mujeres. A partir del 1898, los chinos también empezaron a fundar escuelas femeninas. Sin duda, el acceso a la educación es el primer paso para la mujer que abandona su vida tradicional y reflexiona sobre sus propias identidades y poderes sociales.

A principios del siglo XX, las mujeres con formación llevaron a cabo la fundación de empresas editoriales que publicaban revistas dirigidas al público femenino, como *Revista femenina de China* [中国女报] (1907), *Revista femenina de la nueva visión/imagen de China* [中国新女界杂志] (1907) y *Revista femenina* [女报] (1903) entre otras, con el fin de despertar la conciencia de las mujeres y luchar contra la desigualdad tanto social como política.²⁵ En este sentido, entendemos que el choque ideológico entre lo extranjero y la sociedad de China entre 1840 al 1949, fue llevado a cabo generalmente por dos grupos: 1) los estudiantes nacionales con formación extranjera y sus discípulos posteriores; 2) los jesuitas extranjeros que viven en China por un largo periodo. El proceso del choque ideológico resultó duro tanto para los difusores como para los destinatarios.²⁶

²⁵ Zhou Min [周敏] (2015:106), en el estudio *Qiu Jing y su pensamiento de libertad femenina* [鉴湖女侠秋瑾与她的女性解放思想] (disponible en <http://www.doc88.com/p-7718296579496.html>, 07/12/2018), indica que Qiu Jing (1875-1907) es pionera del movimiento por la libertad de la mujer en la historia moderna, considerando los cuatro aspectos siguientes: 1) promover la educación femenina tanto espiritual como física; 2) abogar por la independencia económica y por el acceso libre a la sociedad; 3) apoyar la igualdad de sexos y la libertad en el amor y matrimonio; 4) fomentar la asistencia a las revoluciones y a otros asuntos políticos de las mujeres. Constituyen las ideas principales y concretas sobre la interpretación de los poderes social y político que propusieron las empresas editoriales de las revistas en aquella época. Dichas ideas siguen influyendo a las mujeres de nuestros días.

²⁶ El misionero Arthur Henderson Smith, en su libro *Chinese Characteristics*, 1899, escribe que los chinos son conservadores, protegen su cultura y costumbres propias y rechazan lo exótico; tampoco quieren leer libros de extranjeros porque creen que contienen características de la fantasía, y que se convierten en esclavos de los extranjeros o van al infierno en caso de leerlos. Este libro narra la experiencia propia en China del autor, por lo que la mayoría del contenido tiene carácter subjetivo. De la misma manera, también existen muchos falsos rumores sobre la misionera Mary Ann Aldersey en el momento en el que ella acababa de crear la escuela femenina en Ningbo. Por ejemplo, se decía que ella era una bruja que comía niñas y que les arrancaba los ojos. Por eso las familias chinas al principio no

Con respecto a la influencia de China en Occidente, al llegar la expansión a Asia de los países potentes occidentales a partir de 1840, el conocimiento sobre Asia ya no se limitó a las biografías de los jesuitas y aventureros, ni a las obras literarias traducidas, sino que por un lado se amplió gracias a los materiales documentales que recogían la experiencia real durante el viaje de sus compatriotas a China. A título ilustrativo, los primeros fotógrafos llegados a China, Felice Beato y John Thomson, tomaron una gran cantidad de fotos y las publicaron en su país; y, por otra parte, con el objetivo de desarrollar la economía y cultura en las colonias asiáticas, los países occidentales llamaron a sus ciudadanos a trasladarse con sus familias a las colonias. Un ejemplo de esta situación está retratado en la novela de Marguerite Duras titulada *El amante*, donde relata su experiencia adolescente de un primer amor con un chino de familia rica, tras mudarse con sus padres a Vietnam. Además de estas imágenes fidedignas de Asia y las influencias directas en las obras occidentales, también podemos observar las influencias indirectas, como son las pinturas *Lady with Fan* (1917) de Gustav Klimt con elementos de *Ukiyo-e* [浮世绘], o la pintura *Fredericke Maria Beer* (1916) del mismo pintor con elementos de la obra *Estampas tradicionales de año nuevo chino* [中国传统年画]. Desde los pequeños objetos relacionados con la cultura del té y la cerámica china, hasta los grandes elementos como el arte arquitectónico *Jardines tradicional de Suzhou* [苏州园林] y *Torre – pagoda* [塔], se pueden seguir sus huellas en Occidente. En resumen, la influencia de Occidente en China era mucho más fuerte que antes, a pesar de que el proceso de su difusión fue muy complejo. Mientras, el interés de los occidentales por descubrir China seguía presente desde el siglo XVIII.

1.3 Tercera etapa: de 1949 a la actualidad

Llegado el año 1949, el partido comunista alcanzó la victoria frente al partido popular representante del capitalismo. El pensamiento de los países extranjeros o relacionados con el capitalismo se volvió un tema político de gran sensibilidad. Un año más tarde continuaron ocurriendo una serie de movimientos culturales y políticos de

permitieron a sus niñas acceder a la escuela de Aldersey. Aquí la citamos exclusivamente para aludir a un proceso de difusión muy complejo de una cultura a otra ya que la autenticidad de estos rumores debe comprobarse con fuentes fidedignas.

dimensiones tanto grandes como pequeñas, con el objetivo de erradicar las ideas capitalistas de influencia extranjera y de profundizar en las comunistas. Entre ellos, los más conocidos en la historia contemporánea de China son: *Reforma Agraria* [土地改革] (1950-1953), *Transformación de la cooperación agrícola* [合作化运动] (1954-1955), *Gran salto adelante/hacia el avance* [大跃进] (1958-1960), *Comuna popular* [人民公社运动] (1958-1983), *Tres años de gran hambruna* [三年自然灾害] (1958-1962), *Movimiento de cuatro limpiezas: limpieza política, de economía, de educación, y de pensamiento* [四清运动] (1963-1966), *Gran revolución cultural* [文革] (1966 - 1976), y, en último lugar, *Política del hijo único* [独生子女政策] (1978-2016).²⁷ Estos movimientos no solo generaron muchos factores de inestabilidad en la sociedad, sino que también golpearon con gran dureza a la vida y el espíritu de la gente, sobre todo de los literatos e intelectuales con formación académica superior.

Aparte de estos movimientos, el gobierno también publicó las normas políticas de administración sobre la residencia y el turismo de plazo tanto corto como largo para los ciudadanos extranjeros en China. De acuerdo con el Consulado de China,²⁸ se reportó que, a partir de los años de 50 del siglo pasado, las embajadas y consulados expidieron visados turísticos de corta duración a los extranjeros siempre y cuando hubiera agencias turísticas chinas que pudieran recibirlos. Además, se fijó un límite de la cantidad total de extranjeros que podían entrar en China y otras reglas turísticas durante su estancia en el país. En el año 1978, cuando el segundo presidente Deng Xiaoping [邓小平] fomentó la iniciativa de la “Reforma económica y Apertura de puertos”, se eliminaron las normas de administración mencionadas de forma gradual.²⁹

Con la eliminación total de la influencia extranjera, se llevó a China a un camino de democracia de carácter particular y asentado en el comunismo. Por este motivo, la

²⁷ Se pueden consultar los detalles sobre estos movimientos en el libro *The rise of Modern China* (sixth edition, 2000), de Immanuel Chung-Yueh Hsü (徐中约).

²⁸ Véase en la página oficial del Consulado de China. http://cs.mfa.gov.cn/gyls/lsgz/mtwz/rmrhbwblsfwzl_645631/t1066378.shtml [08/12/2018]

²⁹ Según los escritos de Ezra F. Vogelen *Canton Under Communism Program and Politics in a Provincial Capital, 1949-1968* (1972), en la época de Mao Zedong, la mayoría de los extranjeros en Cantón salieron o huyeron de China, y los pocos que quedaron fueron acreditados o considerados como “comunistas chinos”, y vivieron en las zonas permitidas, pudiendo realizar sus actividades bajo la vigilancia del gobierno chino. Es decir, de 1949 a 1978, la relación entre China y Occidente volvió a ser tensa.

corriente principal de la literatura china ha cambiado en numerosas ocasiones, desde la literatura anti-feudal y anti-tradicional, pasando por la literatura revolucionaria y realista moderna mezclada con la influencia extranjera, hasta la «literatura rústica» [农村文学]³⁰ y la «literatura revolucionaria roja» [红色革命小说]³¹, encabezados por las ideas literarias del primer presidente de la República Popular de China Mao Zedong [毛泽东].

No podemos olvidar la relación entre la idea sobre la literatura de Mao Zedong y el contexto literario de los años 50-70 del siglo XX, ya que es un conocimiento esencial para la investigación en las letras contemporáneas de China, tal y como Hong nos muestra:

Al estudiar el estado de la literatura contemporánea, se debe conocer la idea y la política de Mao Zedong en relación a la literatura. [...] La cuestión central de Mao es la función política y social de la literatura. Mao no reconoce la existencia de la literatura con carácter y posición independientes, considerando que todas las culturas, literaturas y artes pertenecen a una cierta clase y a una cierta línea política. [...] En la doctrina literaria de Mao, la relación entre literatura y política, entendida como una cuestión de la noción de izquierda, ha sido simplificada y aclarada: implementar estrategias políticas es el objetivo de la literatura, y la literatura sirve como un medio necesario para cumplir con los objetivos de las fuerzas políticas. [...] La literatura “perteneciente” a la política y “afectada” por las opiniones políticas da lugar a los requisitos “estandarizados” sobre la literatura. Por lo que se ha establecido “qué (temas) y cómo (métodos de creación, géneros, estilos artísticos para los temas) debe escribirse la literatura. Por ejemplo, debe enfocarse a la vida de campesinos y soldados, y dedicarse a encarnar los personajes y héroes especificados; hay que describir “la esfera luminosa” de la vida y “los elogios”; descubrir “la esencia de la historia”, mostrar el “objetivo común” de la vida, y presentar el optimismo sobre la evolución histórica; los estilos y formas deben ser accesibles y claros, evitando los textos enigmáticos y brumosos; la crítica literaria debe insistir en “la política estándar en primer lugar, la artística en segundo” Con respecto a la composición literaria, Mao presta mucha

³⁰ Se refiere a un género especial de la literatura moderna china basado en los materiales de la vida rústica para aludir a la mejora o a los cambios positivos de la vida de los campesinos y obreros (dos grandes grupos en el partido comunista), tras las revoluciones y movimientos políticos realizados por el partido comunista.

³¹ También es un género particular de la literatura moderna china estandarizado por la idea del partido comunista, cuyo tema en general destaca la glorificación de la victoria de la revolución de dicho partido.

atención a la importancia del concepto de “vida”, considerándola como una “exclusiva fuente” para la composición artística.³²

El carácter de “pertenencia a la política” de la literatura da lugar a las obras literarias que comprenden desde los años 50 a los 70, y que tienen elementos relevantes relacionados con las ideas políticas del partido comunista, como por ejemplo las obras clasificadas como «las mejores novelas de la Revolución Roja» por el partido comunista: *Three Mile Bay* [三里湾] de Zhao Shuli [赵树理], que muestra los conflictos entre la relación familiar y la de vecinos, así como las cuestiones sobre la noción de matrimonio en torno a la vida de los campesinos; *Great Change in the Hills and Countryside* [山乡巨变] de Zhou Libo [周立波], que reflexiona sobre la felicidad y alegría de la vida rural gracias a los movimientos políticos realizados, y *Red Sun* [红日] de Wu Qiang [吴强], que elogia la victoria del partido comunista y su resistencia en las guerras.

Realmente las fuerzas políticas intentan convertir la literatura en su arma de propaganda. A los literatos les será muy difícil insistir en escribir sus propias ideas. Hasta cierto grado, podemos decir que la literatura en China parecía más un producto seleccionado por la política. Antes y durante los periodos bélicos, la literatura es la bandera espiritual para justificar la razón correcta de las revoluciones y movimientos políticos. Después de las guerras, la literatura es una fuerza espiritual para consolidar el poder político. El presente trabajo no trata de criticar si es correcta o no la literatura «perteneciente» a la política, sino indicar que la literatura china tiene una relación muy estrecha con la política.

Aparentemente, la influencia extranjera entre los años 50 y 70 del siglo XX

³² Hong, Zicheng, *Historia de la literatura contemporánea de China*, Editorial Universidad Pekin, 2007, p11-13. [洪子诚. 中国当代文学史 [M]. 北京大学出版社, 2007.p.11-13]. Texto original: 考察当代文学的基本状况, 不可能离开对毛泽东文学思想、文学政策的了解。[...] 文学的社会政治效用 (功能), 是毛泽东的文学思想的核心问题。毛泽东不承认具有独立品格和地位的文学的存在, 认为在现在世界上, 一切文化和文学艺术都是属于一定的阶级, 属于一定的政治路线的。[...] 在毛泽东的文学主张中, 文学与政治的关系这一左翼文学的问题, 已被极大地简化、直接化: 现实政治是文学的目的, 而文学则是政治力量为实现其目标必须选择的手段之一。[...] 文学“从属”政治并“影响”政治的观点, 必然产生对于文学的“规范性”要求。不仅为文学写作规定了“写什么” (题材), 而且规定了“怎么写” (题材的处理、方法、艺术风格等)。如必须主要写工农兵生活, 注重塑造先进人物和英雄典型; 必须主要写生活的“光明面”, “以歌颂为主”; 必须揭示“历史本质”, 展现生活的“客观规律”, 表现对历史发展的乐观主义; 风格和形式必须易懂、明朗, 反对晦涩朦胧; 文学批评必须坚持“政治标准第一, 艺术标准第二”; 对于文学创作, 毛泽东十分重视“生活”的重要性, 称它为艺术创造的“惟一源泉”。

desapareció tras la salida de los alumnos jóvenes con formación internacional y los extranjeros en el escenario de la historia contemporánea. No obstante, es un hecho que su influencia se siguió fundiendo con la cultura china de forma imperceptible desde la esfera iluminada a la oscura. Resulta evidente que se pueden encontrar algunas huellas sobre dicha influencia en las obras literarias a finales de los años 80 hasta el día de hoy, sobre todo aquellas relacionados con la libertad de pensamiento de las mujeres y las cuestiones de su poder e identidad social que se revelan fuertemente en numerosas obras de la época actual, a pesar de que en China hasta el día de hoy no tiene lugar ningún movimiento feminista, y tampoco sucede que una escritora reconozca oficialmente que sus obras pertenecen a la literatura feminista.

Por si fuera poco, con la publicación del informe *El mundo político de China ante la venida del “Siglo de ella”* [中国政坛已迎来“她世纪”] (2010) en una revista famosa de Hong Kong, y la novela vanguardista *Siglo de ella* [She's world in her mind/她世纪] (2010) de Du Bingbing [杜冰冰], sumado a la buena fama obtenida por las escritoras actuales, no solo el «siglo de ella» ha servido como una etiqueta nueva del siglo XXI, sino que también se ha impulsado el fenómeno «ella escribe» hasta aparecer en el escenario de la literatura contemporánea china.

Hay que mencionar que la mayoría de los escritores actuales chinos de gran renombre a nivel nacional y/o internacional nacieron entre los años de 50 y 70, que se consideran como un periodo oscuro e irregular para muchos escritores chinos. Los movimientos políticos mencionados durante estos, como una experiencia real de los escritores contemporáneos, suelen servir como inspiración para sus obras, con el objetivo de aludir a las inquietudes sociales y a la limitación de la vida y las ideas de la gente en aquellos momentos. Por ejemplo, el ganador del Premio Nobel de Literatura, Mo Yan [莫言] (1955-), cuya obra galardonada *Rana* [蛙]³³ se basa en *la política del hijo único* (1978-2016), describe cómo las familias rurales intentan tener un hijo para conservar la tradición – continuar con el apellido del padre a la generación siguiente, en contra de las reglas políticas, generando una serie de desgracias y asuntos paródicos

³³ En lengua china, 蛙 wā, [Rana] y 娃 wá [bebé] son palabras homófonas. Esta novela es de género de la fábula, de carácter realista y satírico, enfocado en los conflictos del pensamiento tradicional y nuevo/moderno de China.

tales como feticidio, matrimonio forzado, así como el préstamo de úteros para poder tener hijos.

Yan Gelin [严歌苓] (1958-), una novelista y guionista de Hollywood que tiene fama a nivel mundial, tiene muchas novelas que aluden a los movimientos políticos y a la segunda guerra mundial sino-japonesa, como por ejemplo *Youth* [芳华], *Novena viuda* [第九个寡妇], *Épica de una mujer* [一个女人的史诗], *Baño del cielo* [天浴], *The Flowers of War* [金陵十三钗], o *Little Aunt Crane* [小姨多鹤]. Uno de ellos, *Épica de una mujer*, alude a casi todos los movimientos políticos ocurridos entre los años 50-70. En la base de este fondo histórico, se presenta la vida entera de una chica firme y dura, que contraviene la orden de las instituciones y exige a su amor casarse con ella por estar embarazada; pero tras casarse, ante la traición e infidelidad de su esposo, a pesar de los celos y de sufrir humillaciones, se decide a resistir para proteger su matrimonio y acompañarle hasta el final de su vida.

Siguiendo esta línea, Hong Ying [虹影], en su obra autobiográfica de dos volúmenes, *Daughter of the River* [饥饿的女儿] y *Good Children of the Flower* [好儿女花], narra cómo una chica infeliz e ilegítima, nacida en *Tres años de gran hambruna* [三年自然灾害] (1958-1962), tiene hambre desde su fase de embrión; hambre que, como parte de su naturaleza, la acompañará toda su vida. Sin embargo este rasgo de hambre pasará de ser físico al psicológico, es decir, desde el hambre fisiológica hasta el de amor y sexo. La configuración de la protagonista, Liuliu (六六, la sexta hija), y la trama familiar y sexual tienen muchas coincidencias con Lulú de *La edad de Lulú* de Almudena Grandes. Ambas protagonistas (Liuliu y Lulú) han sido descuidadas por su madre, ya que destacan más que sus hermanos por su inteligencia. Por eso ellas aspiraban al cariño paterno para compensar su falta de amor materno. Pero los amores paternos contienen la manía sexual. A cambio de este amor, deben acceder y acostumbrarse a los juegos sexuales que satisfacen el deseo del «padre». Este tipo de relación desequilibrada y de amor condicional y enfermo entre «padre e hija» está destinada a la pérdida de sí misma para la hija.

1.4 Reflexión

Después de haber realizado una breve mirada retrospectiva, antes del siglo XIX, los lazos de comunicación entre Occidente y China son escasos. La vida de los occidentales para los chinos era misteriosa, y para los occidentales la vida de los chinos también. Aunque los investigadores descubrieron las «relaciones de hecho» entre dos mundos extremos a través de estudios minuciosos, la influencia derivada de dichas «relaciones de hecho» no tuvo gran impacto en la sociedad, ni una clara aportación a la evolución histórica de la literatura de ambas sociedades. Sobre todo, si se hace una reflexión sobre las experiencias similares de los viajes realizados por los aventureros occidentales y orientales en la Media Edad, evidentemente la diferencia entre los europeos y chinos no solo está presente en los rasgos físicos, sino también en la cultura y la forma de pensar.

A partir de la mitad del siglo XIX, con la llegada de los occidentales a Asia continental y con un mayor número de contactos entre éstos y chinos, las artes, culturas y mentalidades de ambas regiones empezaron a chocar y mezclarse de forma gradual. La influencia extranjera directa provocó cambios de régimen político y permitió la evolución histórica de la literatura china moderna. Las culturas exóticas, en consecuencia, echaron raíces en las zonas coloniales de China.

Sin embargo, a partir de los años 50 del siglo XXI, la literatura se convirtió en ornamento de la política. La influencia extranjera quedó oculta en la sociedad, fusionándose con la cultura china. Además, los movimientos políticos ocurridos entre los años 50 y 70, bajo las ideas políticas y literarias del primer presidente Mao Zedong, hicieron a la literatura china pasar un tiempo de grandes dificultades. La mayoría de los autores chinos nacidos en estos 30 años y que tienen gran fama a nivel nacional o internacional prefieren componer sus obras basadas en su experiencia real. La autora Xu, nacida en 1953, la «protagonista» de nuestro trabajo, tampoco es una excepción. Es cierto que, con una mayor profundización en la historia moderna china, se podrían interpretar más sentidos detrás de sus obras literarias, aunque una mirada retrospectiva a la historia no es el objeto principal de nuestro estudio literario sino su contexto.

Con respecto los llantos, hambre, muertes, la separación familiar, el exilio al extranjero, entre otras desgracias ocurridas en las guerras y movimientos políticos en la historia contemporánea, somos conscientes de que no solo sufrieron los chinos, sino

también millones de ciudadanos del mundo en zonas donde tuvieron lugar conflictos bélicos de grandes dimensiones. Por ejemplo, los occidentales que participaron en la Primera y Segunda Guerra Mundial, y las personas afectadas por la Guerra Fría dirigida por Estados Unidos y la Unión Soviética en el siglo XX, gravemente afectados por las inclemencias de las guerras.

La historia siempre hace a la literatura adquirir más sentidos. Los autores que viven en el tiempo presente suelen reflexionar sobre el pasado e imaginarse el futuro. También existen numerosos autores occidentales que componen su obra basándose en historias crueles, por ejemplo, *The Sun Also Rises* (1926), *A Farewell to Arms* (1929) de Hemingway, *Madre Noche* (1961), *Matadero cinco* (1969) de Kurt Vonnegut, *The Tin Drum* (1961) de Günter Grass, o *The Second World War trilogy Sword of Honour* (1952, 1955, 1961) de Evelyn Waugh.

La relación entre la literatura y la política tampoco es un fenómeno particular en China. Efectivamente, ambas tienen relación con la sociedad: la política, ubicada en la esfera soleada a nivel jurídico y racional, administra las normas de la sociedad basándose en la realidad objetiva, mientras que la literatura, ubicada en la esfera oscura a nivel ético e irracional, transmite la fuerza espiritosa y utópica a la sociedad basándose en la ficción subjetiva.

Sin embargo, revisando las obras literarias célebres que no son chinas relacionadas con la política, la mayoría de dichas obras no pretenden alabar la política, como los ocurridos en los años 50-70 en China, sino criticar y satirizar el poder de la política. Unos ejemplos son: las tres novelas anti-utópicas *Nosotros* (1924) de Yevgueni Zamiatin, *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley, y *1984* (1949) de George Orwell, las novelas anti-dictatoriales españolas e hispanoamericanas *Tirano Banderas* (1926) de Ramón María del Valle-Inclán, *El señor presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, *Oficio de difuntos* (1976) de Arturo Uslar Pietri, o *El otoño del Patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez, así como las novelas anti-colonialistas en busca del reconocimiento de su propia identidad *El sueño del celta* (2010) de Mario Vargas Llosa, *Cien años de soledad* (1982) de Gabriel García Márquez, o *Las venas abiertas de América Latina* (1971) de Eduardo Galeano.

Rodando el eje de la historia, aunque los detalles nimios ocurridos son distintos en cada región del mundo, la evolución de los seres humanos en sentido macroscópico es similar. En otras palabras, el siglo XX, tanto para los chinos como para las personas de otros países, es una época relativamente poco estable y llena de conflictos humanos: dos guerras mundiales, las guerras por la independencia en los continentes americano y africano, así como la Guerra Fría. Del mismo modo, a los autores occidentales les gusta utilizar la historia real como el fondo narrativo de sus obras. Para ellos, sin embargo, la literatura no es el ornamento de la política, sino que es el «martillo» con el que dar un golpe a la política.

Si bien existen estructuras políticas y experiencias históricas distintas, los fuegos de las guerras y las hambrunas son similares, así como las influencias graduales e imperceptibles de la comunicación entre Occidente y China, que darían lugar a ciertos grados de conciencias y emociones comunes en los choques de dos culturas y pensamiento inversos. En este estudio encontraremos las similitudes entre las narrativas de la autora española Almudena Grandes y la china Xu Xiaobin a través de un análisis concreto y minucioso, además de sus particularidades.

Sea el estudio sobre la influencia de Occidente a Oriente o de Oriente a Occidente, es algo un tanto ajeno a nuestro estudio para evaluarla según la unidad de «dimensión» y «volumen» - no es competencia nuestra determinar si la influencia es mayor o menor, básica o profunda, fuerte o suave, larga o corta, ya que “the natural and sensible starting-point for work literary scholarship is the interpretation and analysis of the works of literature themselves”³⁴. Además, según transcurre el tiempo, la «línea de la fusión» de las artes y culturas de las distintas regiones puede ser más suave y menos marcada. Por eso, sería más ventajoso que, desde una perspectiva macroscópica, postmoderna y supranacional³⁵, nos centrásemos en las características generales y particulares de los frutos artísticos concretos obtenidos del proceso de la fusión y fisión, así como de la aceptación y *différance*³⁶ de las artes y culturas de cada región. En virtud

³⁴ Wellek, René & Austin Warren, *Theory of Literature*, 1970, p. 139.

³⁵ La noción de Claudio Guillén (2005), *En lo uno y lo diverso*, p.27, subraya el estudio de la literatura comparada no limitada a las literaturas nacionales ni a las interrelaciones ya existentes entre ellas.

³⁶ La noción central de deconstrucción de Jacques Derrida. Tal y como Jonathan Culler explica en *Sobre la deconstrucción: teoría y crítica después del estructuralismo* (1992), la noción *différance* se refiere al

de lo anterior, cabe reflexionar si existen las mismas demandas, esperanzas sobre el «futuro» o rasgos de una consciencia en común al género femenino, o a la actitud de vida, naturaleza y valores humanos, para las dos autoras que viven «hoy» en las culturas, pensamientos y estructuras políticas distintas, pero que «ayer» sí sufrían infortunios históricos similares.

proceso de descodificar y redefinir las nociones tradicionales desde el punto de vista escéptico. Es decir, las nociones tradicionales continúan con la evolución histórica, pero se diferencian de aquellas en su origen tras el proceso de deconstrucción. Aquí lo utilizamos para expresar la continuidad del arte y/o cultura. En otras palabras, tras la aceptación de un arte y/o cultura extranjeros o antiguos menos conocidos por los escritores, estos autores pueden imitar o mezclar este arte y cultura en su propia obra, pero la forma de presentación de dicho arte y cultura varía según la intención de los diferentes autores.

Capítulo II. Consideración preliminar

2.1 Definición de la teoría literaria y sus características

Ante la pregunta “¿qué es la teoría?”, Edward Said responde a esta pregunta con las palabras de Goldman:

La empresa teórica, un círculo interpretativo, es una manifestación de coherencia: entre la parte y el todo, entre la visión de mundo y los textos en sus más mínimos detalles, entre una determinada realidad social y los escritos de los miembros particularmente dotados de un grupo. En otras palabras, la teoría es el dominio de investigador, el lugar en el que se reúnen en perfecta correspondencia cosas dispares, aparentemente desconectadas: la economía, el proceso político, el escritor individual y una serie de textos.³⁷

Sin embargo, cuando hablamos de China, un país con 1.380 millones de habitantes y con una larga historia de 5.000 años, es necesario enfatizar que este país es aún “un gran consumidor” de teoría. ¿Por qué hay una ausencia de las teorías más relevantes de la literatura? ¿Sería posible afirmar que en China no tienen suficientes literatos ni obras que investigar para descubrir algunas reglas? La respuesta obviamente es negativa. A fin de comprender el sentido de las reflexiones anteriores, debemos tener en cuenta el concepto de la teoría de literatura y sus rasgos más peculiares. Con respecto a la definición de la teoría de literatura, citamos los principios de Wellek y Warren, porque “sin duda, es en el que está pensando Wellek en la propuesta más arriba”³⁸:

As we have envisaged a rationale for the study of literature, we must conclude the possibility of a systematic and integrated study of literature. [...] Within our ‘proper study’, the distinctions between literary theory, criticism and history are clearly the most important. [...] It seems best to draw attention to these distinctions by describing as ‘literary theory’ the study of the principles of literature, its categories, criteria, and the like, and by differentiating studies of concrete works of art as either ‘literary criticism’ (primarily static in approach) or ‘literary history’. [...] The term ‘theory of literature’ might well include – as this book does – the necessary ‘theory of literary criticism’

³⁷ Edward W. Said. *El mundo, el texto y el crítico*, traducido por Ricardo García Pérez, Barcelona: Debate, 2004, p.314.

³⁸ Miguel Ángel Garrido, *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, 2000, p.37.

and 'theory of literary history'.³⁹

De acuerdo con las ideas de Wellek y Warren, cuando se pretende profundizar en un estudio literario, se debe hacer todo lo posible para analizarlo desde una perspectiva sistemática e integral. Además, es imprescindible distinguir entre la teoría, la crítica y la historia literarias. La teoría literaria consiste en el estudio de los principios de la literatura, así como de sus criterios, categorías y estilos. La crítica literaria hace referencia a los estudios de carácter analítico y estático, en general, de unas obras, un autor, una época o un género en concreto. La historia literaria se relaciona con los estudios que tienen un carácter documental y dinámico sobre un movimiento, una escuela, o un tema específicos de los textos literarios del pasado. Por otra parte, la teoría literaria⁴⁰ incluye la crítica e historia literaria. En el siguiente fragmento, Wellek y Warren prosiguen:

[...] make inconceivable literary theory without criticism or history, or criticism without theory and history, or history without theory and criticism. Obviously, literary theory is impossible except on the basis of a study of concrete literary works. Criteria, categories, and schemes cannot be arrived at *in vacuo*. But, conversely, no criticism or history is possible without some set of questions, some system of concepts, some points of reference, and some generalizations.⁴¹ [...] Values grow out of the historical process of valuation, which they in turn help us to understand. [...] We must rather adopt a view for which the term 'perspectivism' seems suitable, we must be able to refer a work of art to the values of its own time and of all the periods subsequent its own. A work of art is both 'eternal' (preserves a certain identity) and 'historical' (passes through a process of traceable development). [...] 'Perspectivism' means that we recognize that there is one poetry, one literature, comparable in all ages, developing, changing, and full of possibilities. Literature is neither a series of unique works with nothing in common nor a series of works enclosed in time – cycles of Romanticism or Classicism, the age of Pope and the age of Wordsworth. Nor is it, of course, the 'block- universe' of sameness and immutability which an older Classicism conceived as ideal.⁴²

³⁹ Weller, René & Austin Warren, *Theory of Literature*. 1970, p.38-39.

⁴⁰ La teoría de la literatura y la teoría literaria son términos sinónimos. Ambas se usan con frecuencia indistintamente, tal y como se indica en la página 36 del manual *Nueva introducción a la teoría de la literatura* de Miguel Ángel Garrido.

⁴¹ Ibidem, p. 39.

⁴² Ibidem, p. 43.

Por tanto, estos autores consideran que la relación entre los tres conceptos no solo es compatible sino que es también indivisible y complementaria. Gracias a que la literatura no se caracteriza por la particularidad sin rasgos comunes, ni por regularidad en las líneas temporales, debe ser considerada como un conjunto eterno que nace de los hechos históricos, y que desarrolla su posible valor artístico a lo largo del tiempo. En consecuencia, y partiendo de su análisis, no se puede limitar a un punto de vista de naturaleza absoluta ni relativista, sino que se debería aplicar una visión en perspectiva, “perspectivism” en lengua inglesa, para descubrir su valor real y potencial.

A nuestro entender, estamos de acuerdo en que, en materia de teoría, crítica e historia literarias, no podemos separar unos estudios especializados de otros. Al construir una crítica sobre un texto literario concreto, los estudios relacionados con la historia literaria nos ayudan en la comprensión adecuada del texto y en el descubrimiento de sus posibles relaciones del texto con los hechos cronológicos, así como de sus fuentes e influencias posteriores. Del mismo modo, una vez realizado el análisis de una serie de obras concretas, se pueden extraer conclusiones sobre sus rasgos generales y particulares, o establecer una hipótesis o doctrina acerca de una cierta teoría basándose en los estudios precedentes. Con el transcurso del tiempo, las investigaciones en el ámbito de la crítica literaria que se realicen en el presente van a ser una parte de los hechos fijados cronológicamente que servirán como una futura referencia histórica. Los expertos de épocas posteriores, además de transmitir la sabiduría tradicional a las próximas generaciones, también criticarán, revisarán, complementarán y reconstruirán, dando un paso más allá, los criterios que quedan inadecuados o insuficientes para adaptarlos a la época contemporánea.

Claudio Guillén, en este sentido, anota que “la teoría aspira a una amplitud de carácter filosófico o, digamos mejor, estético, es decir, a la universalidad en profundidad”⁴³. Es decir, la teoría tiene un carácter universal y científico que se puede aplicar en diferentes lenguas, por lo que los teóricos deben tener tanto un conocimiento amplio de la literatura como una competencia filosófica y plurilingüe. Así podemos resumir algunas características de la teoría de la literatura:

⁴³ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso, introducción a la literature comparada*, 2005, p.15

- 1). Contiene crítica e historia literarias.
- 2). Es una sabiduría eterna que no es individual sino colectiva. También es universal analizando textos literarios tanto monolingües como plurilingües.
- 3). Desde su origen y evolución experimenta cambios necesarios y causales⁴⁴; por lo que los sucesores desempeñan un papel importante en cada escuela o movimiento literario.

2.2 Estado de la cuestión de la historia de literatura china

En primer lugar, con respecto al estado de la investigación de la historia literaria china, no había estudios hasta que se publicaron en el panorama literario *A Chinese Literary History*, del japonés Sasakawa Rinpu (1898, versión en chino en 1903), *A History of Chinese Literature*, del británico Herbert Giles (1901), y por último, *History of Chinese Literature*, del alemán Wilhelm Grube (1903). Inspirado por los autores extranjeros mencionados, los historiadores chinos empezaron a publicar sus estudios. Entre ellos, el libro *Historia de literatura china* de Lin Chuanjia (林传甲), publicado en 1904, fue considerado como el primer estudio de la historia literaria en China. Lin indicó en el prefacio de su manual que la obra del Japonés Rinpu (1898) le había servido como fuente en su redacción. Podemos afirmar que el concepto de “historia literaria” es un producto ultramarino puesto que “tanto el interés en la redacción de la historia literaria china, como la reforma de la educación básica hasta la universitaria, han comenzado por la influencia extranjera e imitando al sistema educativo occidental”.⁴⁵

Sobre los frutos literarios realizados de 1904 a 1949, podemos observar un

⁴⁴ Citado de la noción fundamental de Chan (Escuela del Budismo) para explicar la transmisión genética de la teoría: 缘起性空 (traducción semántica: el origen de los seres humanos tiene una causa que se corresponde con la necesidad, pero su naturaleza es vacía y variable). Es decir, todas las cosas y seres humanos son un producto medio del origen causal, cuyas definiciones y características que ahora vemos son indeterminadas y seguirán cambiando de forma necesaria o natural según el punto de vista de los sucesores.

⁴⁵ Yu Wang, *Revisión y reconstrucción –el concepto de la historia literaria moderna y cuestiones en la redacción de la historia literaria moderna china*. Beijing: China social sciences press. 2014. p. 4. [王瑜, 重审与重构—现代文学史观与中国现代文学史编写问题研究, 北京: 中国社会科学出版社. 2014, p 4]. Texto original: 中国人对文学史编写的关注和中国的教育改革一样受了外国影响产生的, 和参考西方教育学科体制的设置有关。

resumen bibliográfico de Chen, que contiene 346 registros de libros. Se divide en los siguientes tres capítulos: 1. Historia general de la literatura china; 2. Historia de la literatura de una época concreta; 3. Historia de una taxonomía estilística.⁴⁶ Éste resulta el primer resumen bibliográfico de los estudios de la literatura china desde un punto de vista histórico-crítico.

Siguiendo con la línea de investigación del investigador Chen, Ji y Huang recopilaron y catalogaron los estudios publicados tanto en China como en otros países extranjeros en el período que comprende de 1949 a 1991, con un total de 578 registros⁴⁷. Esta recopilación se publicó en el año 1992 y comprende 7 capítulos divididos en los siguientes elementos: 1. Historia del pensamiento literario (a su vez subdividido en: 1.1 líneas de pensamiento, 1.2 teorías, 1.3 escuelas literarias, 1.4 críticas literarias); 2. Historia de la literatura tradicional (subdividido a su vez en: 2.1. Historia general, 2.2. Historia de épocas concretas); 3. Historia de la literatura moderna; 4. Historia de la literatura contemporánea de las regiones continentales; 5. Historia de la literatura local; 6. Historia de la taxonomía estilística (que comprende lo siguiente: 6.1. Poesías y fugas, 6.2. Obras teatrales, 6.3. Novelas, 6.4. Ensayos y prosa, 6.5. Literatura popular, 6.6. Literatura étnica, 6.7. Literatura femenina e infantil, 6.8. Literatura y cine); 7. Listado de los escritores y de obras literarias.

Más tarde, en el año 1996, el investigador taiwanés Huang (黄文吉), también publicó un resumen bibliográfico en el que indica que, aquellos realizados por Chen y Ji & Huang omitieron un gran número de hallazgos publicados en la región taiwanesa y en países extranjeros. Dicho resumen bibliográfico contiene 1.606 registros de estudios desarrollados desde 1880 a 1994, que es el triple del de Ji y Huang. El propio autor explica que su resumen bibliográfico es el más completo hasta 1994, dado que incluye obras colectivas, tesis, aparte de una variedad de monografías y manuales.⁴⁸ Sin

⁴⁶Yu Tang Chen, *Resumen bibliográfico de los estudios de la historia de literatura china*, Hefei: Editorial Huang San, 1986. pp.1-2. [陈玉堂, *中国文学史书目提要*, 合肥: 黄山书社出版.1986. pp.1-2.]

⁴⁷ Pingping Ji & Xiaojing Huang, *Abstract bibliográfico de los estudios de la historia de literatura china*, Liaoning: Universidad de Liaoning, 1992. pp.1-2. [吉平平&黄晓静, *中文文学史著版本概览*, 辽宁: 辽宁大学, 1992, pp.1-2]

⁴⁸Wenji Huang, *Resumen Bibliográfico de los estudios de la historia de literatura china*, Taipei: San Min Book 1996, págs. 3-5. Hay que mencionar que, debido a ciertos motivos políticos entre el continente chino y la región de Taiwán, a partir de 1949 los historiadores chinos no eran conocedores de todos los

embargo, este autor solo resume y enumera las 263 obras publicadas en la región taiwanesa conforme al criterio de clasificación elaborado por Ji & Huang, quienes aportan de manera notable la información sobre la historia de la literatura religiosa y literatura de la región taiwanesa, y las obras restantes se catalogan como una bibliografía adjunta en el anexo.

Resulta imprescindible aclarar de nuevo que estos tres resúmenes bibliográficos incluyen tanto la producción de la historia general de la literatura china como otro tipo de estudios, tales como la historia de la idea literaria, de estilos literarios y de otras formas artísticas literarias desde una perspectiva principalmente histórico-crítica. Este hecho hace constatar un gran éxito y progreso de numerosos estudios históricos de la literatura china en un periodo de cien años, así como el trazado de una proyección general de su desarrollo en este espacio de tiempo.

Para conocer bien el estado de la investigación, hemos revisado algunos libros sobre la historia general de la literatura china, y hemos observado los siguientes cambios relevantes a lo largo del tiempo:

1. El primer manual de Lin (1904)⁴⁹, no está ordenado cronológicamente, sino según estilos literarios; tampoco hace referencia a los hechos literarios desde un punto de vista histórico, sino que critica la evolución y los cambios de rimas fonéticas, usos de la retórica, de estilos, caracteres chinos u otros temas presentes en los textos literarios. Lo que supone que a principios del siglo XX la noción de historia literaria y sus principales temas de estudio, para los investigadores de aquel periodo, eran menos claros y concretos.

2. Bajo la influencia de “West Learning Spreading To The East”, en los libros publicados en una etapa posterior a los años 20 se ve el marco cronológico. Por ejemplo,

estudios de literatura taiwanesa, y los historiadores taiwaneses tampoco conocían los correspondientes a la literatura china; si bien es importante destacar que, con anterioridad a 1949, tienen un mismo origen, no se diferencian tanto como los actuales. [黄文吉, 中文文学史书目提要 1949-1994. 台北: 三民书局. 1996. pp.3-5]

⁴⁹ Chuan Jia Lin, *Historia de de literatura china*, materiales del curso impresos por la Universidad de Jingshi (en la actualidad es la Universidad de Pekin) en 1904. [林传甲, 中国文学史, 京师大学 1904]

Historia de la literatura china (1922), de Hu y Jiang (胡云翼,江应龙)⁵⁰, se cataloga en diez capítulos que versan sobre la literatura de las dinastías Pre-Qin (prehistoria – c. 221), Han (c.202 - 220), Wei-Jing NanBei (220-589), Tang (618-907), Wudai (907-979), Song (960-1297), Yuan (1271-1368), Ming (1368-1644) y Qing (1644-1912) hasta la literatura de época contemporánea. Los sucesores en los años 30-50 seguían detallando y complementando la historia de la literatura china con el uso de un marco similar al de Hu y Jiang.

3. En los años 60 las universidades comenzaron a organizar un grupo de investigación especial para la historia de la literatura china. Por ejemplo, los cuatro volúmenes (1.246 páginas) de *Historia de la literatura china* (1963-1964), dirigidos y redactados por profesores de la Universidad de Pekín⁵¹, en los cuales no solo se cataloga por el marco de la cronología de una cierta dinastía, sino que también se centran en descubrir, desde una visión político-social, la línea evolutiva (es decir, el origen, desarrollo, influencia, variación, así como la generación y recreación a lo largo de cada dinastía) de las obras, los autores, las escuelas y los estilos particulares. Este libro, si bien pretende trazar, desde una posible perspectiva general y sistemática, un hecho objetivo de la historia de la literatura china, así como resumir aspectos y reglas de la evolución de la literatura y las críticas a obras y escritores, omite no solo el valor estético de la literatura, sino que también desprende cierta subjetividad bajo una marcada posición política. Con cierta facilidad se transmite a los lectores una opinión – la literatura pertenece a la política, cuyo objetivo y función principales son crear una reflexión sobre la realidad social que los políticos intentaban mostrar a la población.

4. En la última década del siglo XX, Yuan (袁行霈)⁵² y Zhang (章培恒)⁵³, profesores de las mejores universidades de China, dirigieron y colaboraron en dos libros respectivamente sobre esta historia literaria, considerados los más relevantes y

⁵⁰Yunji Hu & Yinglong Jiang, *Historia de literatura china*, Shanghai: Editorial Beixin, 1922. [胡云翼,江应龙, 中国文学史, 上海北新书局,1922]

⁵¹ Guoen You et.*Historia de la literatura china (cuatro volúmenes/ 1246 páginas)*, Beijing: Editorial literature Renmin, 1963. [游国恩等, 中国文学史 (1-4 册), 人民文学出版社, 1963].

⁵² Xingpei Yuan et.*Historia de la literatura china (cuatro volúmenes/ 1769 páginas)*, Beijing, Editorial Educación superior, 1998. [袁行霈等, 中国文学史 (1-4 册), 高等教育出版社,1998]

⁵³ Peiyuan Zhang et.*Nueva Historia de la literatura china (tres volúmenes/ 1655 páginas)*, Shanghai, Universidad Fudan, 1997. [章培恒等, 中国文学史新著 (1-3 册), 复旦大学出版社,1997]

canónicos en la docencia universitaria hasta el presente.

El libro de Yuan, que profundiza más allá, divide la historia, desde una macro-visión, en “tres épocas antiguas y siete periodos”. A continuación realizamos un resumen de dicha división: 1. Época prehistórica (antes del siglo III) – Dinastía Pre-Qin y Han (primer periodo); 2. Época de la historia medieval (siglo III – siglo XVI) – Dinastía Qin y Han (segundo periodo), Dinastía Weijing a Tang (tercer periodo), Dinastía Tang a Nansong (cuarto periodo); 3. Época cercana a la historia moderna (siglo XVI-siglo XX) - Dinastía Yuan a Ming (Quinto periodo), Dinastía Ming a la Guerra del Opio de 1840 (sexto periodo), Guerra del Opio al Movimiento Cuarto y Mayo de 1919 (séptimo periodo).

Aunque esta división se entronca en el cambio de régimen político de China, la impresión que el libro de Yuan causa en los lectores es la de que ya no se centra tanto en la influencia política, sino en las causas sociales y culturales con respecto a la evolución de la literatura. La idea de su redacción, que parte de su gran valor como verdadero historiador, se caracteriza por tratar la historia literaria a través de una actitud rigurosa y científica con apoyo de la recopilación de materiales y de abundantes citas y fuentes con gran fiabilidad, así como por utilizar una visión amplia e interdisciplinar para el análisis de los obras y escritores.

Por el contrario, el estudio de Zhang, desde un punto de vista de la reflexión micro-analítica y de la conciencia estética de la recepción de la literatura, se divide en tres épocas: 1. Época de la prehistoria (antes del siglo III), 2. Época medieval (siglo III - siglo XIII), 3. Época cercana a la historia moderna (siglo XIII a principios del siglo XX). En la época medieval, según la evolución de la literatura, se divide en tres periodos: origen, desarrollo y variación. La época cercana a la historia moderna se divide en los siguientes cinco periodos: esbozo, declive, renacimiento, desafíos y variación. Según estos autores, estos periodos no pueden situarse en un tiempo concreto dado que consideran las obras literarias como un conjunto inseparable. La idea de su redacción se caracteriza por tratar la historia literaria a través de la comparación y el concepto de cambio o variación genética de las obras y escritores.

A partir de este análisis y la revisión de los libros mencionados, es evidente que

existe un itinerario general y variable de los estudios de la historia de la literatura china. A principios del siglo XX, tras la aceptación de las ideas de culturas y naciones extranjeras, China comenzó a reformar la educación tradicional conforme al sistema occidental, y también comenzó a escribir los manuales basándose en los publicados por los extranjeros para adoptarlos al nuevo sistema educativo. Sin embargo, la noción de la historia de literatura china, sus límites y metodologías de investigación no estaban tan claros. Con la transmisión e integración de las experiencias y de los nuevos conceptos extranjeros, tales como la teoría de la evolución de Darwin y las metodologías científicas de investigación, la redacción de la historia de la literatura china se orientaba a constituir, con una clara tendencia, un esquema más sistemático, innovador y completo. Sin embargo, “la mayoría de los libros de historia literaria son manuales canónicos de la disciplina universitaria”⁵⁴, y relativamente escasos para el público y los investigadores.

Benedetto Croce afirma que toda la historia es historia contemporánea, en alusión a que los historiadores suelen considerar la historia desde una forma de pensar actual. No obstante, cada persona tiene tanto una propia visión del pasado como una cognición propia sobre la contemporaneidad del pasado. De igual modo, la redacción de la historia de la literatura china, en las últimas décadas, ya no se limita a un esquema cronológico tradicional, sino que se caracteriza por la existencia de varias interpretaciones para un mismo objeto dentro de los hechos literarios (a partir de los esquemas y metodologías más novedosos), y de los diferentes enfoques de los investigadores.

En este sentido, Wei *et al.*, cataloga en cuatro periodos el periodo de los 100 años del progreso del estudio de historia literaria: 1. Esbozo (1900-1920); 2. Desarrollo (1921-1949), 3. Variación (1949-1980); 4. Transición y renovación (1981-fin del siglo XX).⁵⁵ Por otra parte, Dong *et al.*, consideran que la evolución de la noción de historia literaria y su redacción solo se dividen en dos etapas, que ocurren de manera simultánea con la reforma cultural y política en tiempos de incertidumbre. Dichas etapas son: 1.

⁵⁴ Yu Wang, *Revisión y reconstrucción –el concepto de la historia literaria moderna y cuestiones en la redacción de la historia de la literatura moderna china*. Beijing: China social sciences press. 2014. p.4. [王瑜, 重审与重构—现代文学史观与中国现代文学史编写问题研究, 北京: 中国社会科学出版社. 2014, p 4]. Texto original: 就中国文学史的存在形式而言多作为教材形态存在。

⁵⁵ Congxin Wei & Tongkun Wang, *La evolución de la noción y conceptos de la historia de la literatura china del siglo XX*. Editorial Xi, 2000, p. 41. [魏崇新, 王同坤, 20 世纪中国文学史观—观念的演进, 西苑出版社.2000.p 41]

Etapa constructora y creadora desde una visión tradicional; 2. Etapa reestructuradora y renovadora, tras la aceptación de las filosofías extranjeras.⁵⁶ No obstante, las críticas más agudas hacia los estudios en materia de historia literaria china que sugieren en este campo pueden pormenorizarse como sigue a continuación:

1. Incompleto: Li (李晓峰) considera que es primordial agregar la literatura de otras etnias diferentes a la etnia de la mayoría de los chinos (Han, que ocupa el 90% de la toda población) a la historia general, puesto que el concepto tradicional ha condicionado el estudio de la historia literaria china de manera que la evolución histórica literaria está orientada desde la perspectiva narrativa de la etnia Han. La literatura de otras etnias distintas está marginada; se está convirtiendo en un adorno de la literatura Han, incluso la historia de la literatura china se desvanece, cuya presencia resulta injustamente despreciada en el área académica. Esta tendencia está presente en casi todo el estudio de la historia de la literatura china del siglo XX.⁵⁷

2. Desordenado y no sistemático: según Yang (杨义), los historiadores literarios suelen dividir los escritores y obras literarias según el orden cronológico o taxonómico. Este criterio da lugar a la separación y aislamiento de las escuelas literarias o grupos de escritores. La historia suele ser incompleta y entrelazada, pero la vida de un escritor es completa, aunque la de algunos transcurra en dos épocas o dinastías. La literatura es un conjunto, y por tanto, su vitalidad y estética van a perderse con su división y separación. La historia literaria debe exigir que integre aquellos aspectos incompletos, y ordene aquellos confusos e inconexos⁵⁸. Sin embargo, en este sentido, Xu (徐鹏绪) considera que los estudios existentes sobre la historia de la literatura, pese a la escasez en la integridad y sistematización, son una base fundamental para los futuros

⁵⁶ Naibin Dong, Bohai Chen, Yangzong Liu, *Estudios históricos de la historia literaria china (Volumen I)*, Editorial Hebei Renmin, 2003, p. 523. [董乃斌, 陈伯海, 刘扬忠, 中国文学史史学 (第一卷), 河北人民出版社, 2003.p 523]

⁵⁷ Xiaofeng Li, *Literatura multiétnica: la ausencia/ inexistencia del concepto de la historia literaria china*. 2008. [propia traducción]. [李晓峰, 多民族文学: 中国文学史观的缺失, 2008, 中国社会科学院民族文学研究]

Página Web de Institute Of Ethnic Literature Cass, disponible en http://cel.cssn.cn/yjtz/mzwxll/wxsxz/200807/t20080716_2761650.shtml fecha de consulta: 11/febrero/2019.

⁵⁸ Yi Yang. *Apuntes académicos*, 2000, p. 113. [杨义, 杨义学术随笔自选集, 福建教育出版社出版, 2000, p113]

investigadores.⁵⁹

3. Fuerte subjetividad del autor: con respecto a esta crítica, Xingpei Yuan (袁行霈) indica que la existencia de la historia literaria es objetiva, pero su redacción es compleja por el desequilibrio que experimenta la evolución de la literatura en cada dinastía, región, y género estilístico. Por este motivo, los historiadores, en su proceso de creación, y debido a que ofrecen un punto de vista personal en la recopilación de materiales y en su uso del lenguaje, suelen ser subjetivos de manera inconsciente. Este hecho es inevitable y aceptable, siempre y cuando los escritos no violen las normas académicas.⁶⁰

4. Discontinuidad: desde este punto de vista, Zhu (朱双一) ha defendido que, en el campo de literatura de las dos orillas (China continental y Región Taiwanesa), vemos de forma generalizada algunas escuelas en el continente chino cuyo desarrollo es peor y discontinuo, pero se conservan en la región de Taiwán, mostrando un desarrollo positivo. Por lo tanto, Zhu afirma que, escribir la historia de la literatura contemporánea, sin parte de la taiwanesa, es una tarea destinada a ser discontinua e incompleta.⁶¹

Aparte de estas críticas, existen otros interrogantes sobre los estudios en la historia de la literatura china. Algunos ejemplos que podríamos mencionar son los siguientes: ¿Es necesario añadir las obras recién publicadas a la historia literaria?; ¿debería incluir la historia de la literatura china aquellas obras escritas por escritores chinos cuya lengua materna o primera lengua extranjera sea el chino pero que estén publicadas en el extranjero?; ¿y aquellas obras escritas en chino por los escritores extranjeros publicadas ya sea en China o en el extranjero?; ¿y aquellas escritas en algún dialecto o que contentan caracteres antiguos menos conocidos?; y, por último, ¿qué hay de aquellos textos doctrinales del Taoísmo, Confucianismo y Budismo? La respuesta no puede ser afirmativa en todos los casos, pese a que se suele determinar la literatura de un país basándose en la nacionalidad de los autores y el uso de la lengua, tanto como

⁵⁹ Pengxu Xu. *Estudio de la bibliografía moderna de la literatura china*, 2014, p. 626. [徐鹏绪, *中国现代文学文献研究*, 中国社会科学出版社, 2014, p626]

⁶⁰ Xingpei Yuan. *La colección de LiCe: estudio sobre la literatura y cultura de China*, 2017, p. 15 [袁行霈, *蠡测集—中国文学与文化的大时段研究*, 中华书局出版社, 2017, p15]

⁶¹ Shuang yi Zhu, 2010, *Breve historia de la creación literaria en la Región de Taiwán*, p.142. [朱双一, *台湾文学创作思想简史*, 九州出版社, 2010, p142]. .

que las historias de la literatura suelen escribirse siguiendo un orden cronológico y por un listado de obras y autores.

En realidad, las críticas surgen por la eterna dificultad en las denominaciones de *historia de literatura*. Las dudas, en vez de disminuir, aumentarán y convivirán en los futuros estudios, ya que la literatura es una ciencia relacionada con los seres humanos y sus actividades vitales. Estas dificultades en los estudios sobre la historia de la literatura no son un fenómeno exclusivamente de China. Juan Luis Alborg en su *Historia de literatura española* excluye la literatura de Galicia y Cataluña debido a su desconocimiento para “dejarlas en manos de quienes pueden estudiarlas adecuadamente en el espacio requerido y con plena autoridad”.⁶² La subjetividad también aparece en su libro, por ejemplo en pasajes como “el poeta observa y reproduce siempre los detalles necesarios para su objeto con minuciosa exactitud”.⁶³ La división cronológica de la literatura por siglos, en su opinión, parece inadecuada e inconveniente en algunas ocasiones, puesto que “el paso de unos a otros nunca es tan concreto que pueda determinarse con precisión; todo cambio supone un proceso lento y la compleja colaboración de muy diversos factores”.⁶⁴ Sin embargo, es un esquema más admitido y convencional, “porque cien años suelen representar un lapso de tiempo suficiente para que el paso del tiempo cumpla su misión”.⁶⁵

Además, los trabajos literarios titulados *Historia de literatura española* (1966-1999) de Juan Luis Alborg, y *Nueva historia de la literatura española* (2011-2013) dirigida por José Carlos Mainer, en comparación con los chinos, descubren que el grado de minuciosidad y complejidad de los españoles es más alto por las siguientes razones:

1) en el trabajo de Alborg no solo se evalúan, por orden cronológico (desde la Edad Media, Renacimiento, Época barroca, y los siglos XVIII y XIX hasta la edad contemporánea), las obras y escritores desde un punto de vista histórico y estético en el

⁶² Juan Luis Alborg, *La historia de la literatura española (Tomo I)*, Madrid: Editorial Gredos, 1986, p.14.

⁶³ Ibidem, p.62.

⁶⁴ Ibidem, p.26.

⁶⁵ Ibidem, p.27.

que abundan las fuentes y citas históricas, sino que también se resumen los argumentos y comentarios históricos y coetáneos para compararlos entre sí.

2) en el de Mainer, a partir del estilo ensayístico académico con un esquema innovador para satisfacer el interés y las necesidades tanto de alumnos como de otro tipo de público, no solo se aborda la trayectoria histórica de la literatura española (desde la Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII, Siglo XVIII, Siglo XIX y el período de 1900 a 1939 hasta el periodo comprendido entre 1939-2010), sino que también se añaden dos volúmenes – *Las ideas literarias* y *El lugar de la literatura española* – en los cuales traza una importante trayectoria histórica de las ideas literarias, las corrientes estéticas y filosóficas, así como sus cambios evolutivos. Descubre de esta manera una confluencia y una relación de la literatura española con otras lenguas extranjeras y sus literaturas basándose en la metodología comparatista.

Por tanto, podemos resumir que el estudio de la historia de literatura española “no ha gozado en el cercano siglo XX de la estimación hegemónica que tuvo en el XIX, bajo el modelo romántico y positivista de *historia de las literaturas nacionales*”⁶⁶, que “ha sufrido mutaciones enormes y que no es lo mismo dilucidarlas en la Edad media que en el siglo XIX o en el siglo XX”⁶⁷. Su esbozo aún no había llegado a China hasta principios del siglo XX. Después, bajo la influencia extranjera en ese siglo en inminente desarrollo, se ha constatado un gran éxito en los estudios de la historia de la literatura china, a pesar de que existen un gran número de críticas tales como la falta de sistematicidad, continuidad, objetividad, y completitud. Sin ningún lugar a dudas, en los estudios españoles también existen críticas similares, aunque el grado de completitud de lo español es relativamente mayor.

En paralelo, en nuestra opinión, las críticas a la historia de la literatura, ya sea china o española, pueden ser totalmente comprensibles, ya que existen varias interpretaciones de los conceptos de *historia de literatura* en el ámbito académico, según los diferentes puntos de vista de los autores. Dichos conceptos, aunque son muy

⁶⁶ José Carlos Mainer, en Prólogo general de *La Historia de la literatura Española*, Madrid: Editorial Crítica, 2011. p. VII

⁶⁷ *Ibidem*.

conocidos, resultan difíciles de describir. De cualquier forma, resulta necesario citar la definición más usada de *historia de literatura*. La *historia*, en el estudio de Wan y Wang, implica tres significados:

- 1) La evolución de la naturaleza y de la sociedad, los hechos y las pruebas objetivas en la naturaleza y en la sociedad.
- 2) Las historias registradas en los documentos escritos u orales y su progreso, pero verificadas y reconocidas por los historiadores.
- 3) La formación de cognición constructiva lograda a través del estudio de la historia y sus hechos.

De hecho, el primer significado es el fundamento del concepto de *historia*, el resto de las definiciones se relacionan con los estudios básicos derivados de los hechos históricos.⁶⁸ Es decir, el primero se refiere al origen de los hechos y acontecimientos del pasado que existen en el mundo objetivo y su evolución (hechos históricos); el segundo se refiere a la revisión y crítica del historiador a la narración subjetiva u objetiva del autor (críticas); y, por último, el tercero se refiere a un sistema de estudio destinado a las siguientes generaciones para facilitar la comprensión y expresión de los hechos (teorías). La *historia de la literatura*, según Mainer, se refiere “al recuento y la evolución de los autores y las formas literarias”.⁶⁹ Pero, siguiendo con el estudio de Wan y Wang, podemos entender la *historia de la literatura* a partir de estos tres significados: 1) los hechos literarios del pasado en el mundo objetivo; 2) las críticas históricas a los textos literarios; 3) los modelos y reglas históricos para los estudios de los textos literarios.

La rueda de la historia no deja de girar; la de los estudios críticos y de los modelos teóricos tampoco. Por este motivo, los estudios de la historia literaria no deben centrarse en criticar si son completos, continuos o sistemáticos, sino seguir el diálogo con los estudios anteriores para enriquecerlos desde una visión distinta e innovadora. Finalmente, queremos utilizar las palabras de Pozuelo para expresar nuestra conclusión

⁶⁸ Bin Wan & ChuanXue Wang, *Filosofía de historia*, Pekin: social sciences academic press, 2008, p.2. [万斌, 王学川, 历史哲学, 社会科学文学出版社, 2008, p2.]

⁶⁹ José Carlos Mainer, en Prólogo general de *Historia de la literatura Española*, Madrid: Editorial Crítica, 2011. p. VII

principal de esta parte:

Frank Kermode afirmaba que no tenemos experiencia alguna de un texto venerable que asegure por él mismo su propia perpetuidad. Podemos entonces decir con sensatez que el medio en el cual sobrevive es el comentario. Todo comentario sobre dichos textos varía de una generación a otra porque responde a diferentes necesidades; la necesidad de seguir hablando es esencial, la necesidad de hacerlo de una forma distinta es igualmente urgente. Concebimos la historia de las ideas literarias como recorrido por las formas de atención, por los sucesivos comentarios que los textos han suscitado, en la convicción de que lo importante sigue siendo que sea conversación sobre las obras continúe y haga más rica su variable interpretación.⁷⁰

2.3 Estado de la cuestión de la crítica de la literatura china

En esta parte, queremos tratar el estado del estudio de la crítica moderna en China. Según Wen aunque la mayoría de los investigadores consideran que la crítica tiene su origen a partir de los años 20 del siglo pasado, su inicio se representa con la publicación de *La crítica al Sueño en el pabellón rojo*, de Guowei Wang (王国维) en 1904. Constituye el primer artículo en el que se hace una crítica a una obra clásica desde una perspectiva filosófica y estética occidental, muy diferente a la crítica tradicional existente.⁷¹

Hay que mencionar que la crítica tradicional china solía estudiar los rasgos personales y la vida de los autores para interpretar sus obras, lo que suponía una interpretación de las obras literarias a partir de la teoría de la causalidad, pero de carácter ensayístico, empírico o subjetivo que no pone especial atención en la revisión de la documentación bibliográfica. Su redacción y estilo no tenían un canon o estándar, sino que dependía de los propios gustos y visiones estéticas de los literatos. Esto se refleja en que la crítica literaria estaría situada en un contorno lejano al público, dirigido exclusivamente a los literatos que tenían experiencias en la lectura e ideas literarias similares.

⁷⁰ José María Pozuelo Yvancos, en Prólogo general de *Historia de la literatura Española*, Madrid: Editorial Crítica, 2011.p. XXII

⁷¹ Rumin Wen, *Historia de la crítica literaria moderna china*, Pekín: Pekín Universidad Press, 1993, pp.1-3 [温儒敏, 中国现代文学批评史, 北京大学出版社, 1993, pp.1-3]

Además, debemos destacar una idea secular y común llamada “Centralismo de la gobernación política” [Guan Ben Wei 官本位]. Encontramos esta ideología en la cultura china desde la antigüedad. Significa que el objetivo del estudio no es saciar la sed de sabiduría, sino conseguir un puesto político oficial de alto rango para alcanzar riquezas y honores en la sociedad; en cambio, los estudios sin los fines mencionados son considerados como una actividad de placer u ocio.

Esto pone de relieve que hace muchos siglos las producciones artísticas como la poesía, las obras narrativas o dramáticas, la pintura, la música y la danza, como juegos típicamente relacionados con la alta jerarquía, no merecían ningún tipo de atención. Sobre todo, tras la propaganda de los exámenes de acceso al sistema de funcionario imperial en el régimen político desde la dinastía Tang (618 a.c), el estudio se hacía más utilitarista y radical. Ante este fenómeno anómalo, el poeta Liu Qi (1203-1295), escribía con cierto dolor y sátira: “Nadie pregunta por los trabajos que han llevado una gran labor y que han sido realizados durante los (últimos) diez años, pero a todo el mundo se le reconocerán en el día de que aprueben los exámenes”.⁷²

El crítico Wang tiene una idea más profunda de que el empeoramiento en el desarrollo de la filosofía y la estética se puede atribuir al utilitarismo y la politización de los filósofos y poetas, que no respeta el valor independiente y particular de las bellas artes:

Considerando la historia de la filosofía china, todos los filósofos quieren ser políticos. [...] No es un fenómeno exclusivamente en el ámbito de los filósofos, los poetas también son así. [...] Aquellos poetas que no tienen esta ambición, al igual que los novelistas, dramaturgos, pintores, o músicos se tratan a sí mismos como enanos o bailarinas. [...]. Los dichos populares como “*la corteza de la poesía aún nos da un registro de la historia (la función de la poesía es ser la portadora de la historia)*”, “*ser literato estará destinado a ser una persona inútil*”, son la regla natural y de veracidad de la sociedad china. No existía el valor independiente del arte desde hacía siglos. Sin ninguna excepción, la mayoría de los poetas utilizan sus letras

⁷² Texto original: 十年窗下无人问，一举成名天下知.

para la exposición de la lealtad a su emperador y a su país, para la admonición de los malos y la promoción de los buenos, o para la expresión de su exilio a una vida retraída y la expiación de sí mismos. Los defensores de las obras artísticas que partían de una vista estética pura se ofendieron. Nadie les apoyó, ni eliminó los perjuicios o injusticias que les atribuyeron. Este es una de las razones por las que la filosofía y el arte no se habían desarrollado a un nivel mayor.⁷³

Después de criticar el utilitarismo de las bellas artes a partir de las nociones de Kant, este crítico, indica que está de acuerdo en que la “belleza es una forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin”⁷⁴. Sin embargo, se opone a lo que indica que “es el talento del genio el que da la regla al arte. [...] las bellas artes deben necesariamente ser consideradas como artes del genio”⁷⁵, debido al hecho de que de las bellas artes estaban siendo practicadas por aquellos cuyo talento no era innato, sino fruto de la práctica y técnicas práctica adquiridas.

Él prosigue diciendo que “toda la belleza (natural y adquirida) es el origen de las formas”⁷⁶, pero se caracteriza por lo bello, lo sublime y lo refinado tradicional. Las dos primeras características son citadas en la determinación de Kant, con la que se refieren a la naturaleza y perfección creada por los genios innatos en la representación de un objeto, conforme al gusto popular y universal. En cambio, la última característica es complementada por el autor y se refiere a la imitación o creación de una forma adquirida y empírica por aquellos que no tienen un talento para la representación de un objeto, conforme al gusto particular e individual, afectados por una historia y cultura

⁷³Guowei Wang, “Crítica a la profesión de los filósofos y artistas”, en *Obras colectivas de la crítica literaria y estética de Guowei Wang*, 1988, p. 35. Texto Original: 披我中国之哲学史，凡哲学家无不欲兼为政治家者，斯可异已！孔子大政治家也，墨子大政治家也，孟、荀二子皆抱政治上之大志者也。汉之贾、董，宋之张、程、朱、陆，明之罗、王无不然。岂独哲学家而已，诗人亦然。“自谓颇腾达，立登要路津。致君尧舜上，再使风俗淳”，非杜子美之抱负乎？“胡不上书自荐达，坐令四海如虞唐”，非韩退之之忠告乎？“寂寞已甘千古笑，驰驱犹望两河平”，非陆务观之悲愤乎？如此者，世谓之大诗人矣。至诗人之无此抱负者，与夫小说、戏曲、图画、音乐诸家，皆以侏儒、倡优自处，世亦以侏儒、倡优畜之。所谓“诗外尚有事在”、“一命为文人便无足观”，我国人之金科玉律也。呜呼，美术之无独立之价值也久矣！此无怪历代诗人，多托于忠君爱国、劝善惩恶之意，以自解免，而纯粹美术上之著述，往往受世之迫害而无人之为之昭雪者也。此亦我国哲学、美术不发达之一原因也。

⁷⁴ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Madrid: Editorial Colección Austral. 1997, p. 173.

⁷⁵ Ibidem, p. 262.

⁷⁶ Guowei Wang, “Situación de la estética de lo refinado de la tradición/tradicional (古雅)”, en *Obras colectivas de la crítica literaria y estética de Guowei Wang*, 1988, p. 37-41. Texto Original: 一切之美，皆形式之美也。

determinadas. En realidad, la crítica de Wang, como punto de inicio de la crítica moderna china, no solo abre una nueva visión de la crítica literaria china, sino que también demuestra una aplicación adecuada de las ideas occidentales a la crítica literaria del país.

Más tarde, a través de los medios de traducción se prestan las siguientes teorías sobre la crítica literaria china. En primer lugar, la semiótica de Pierce y Saussure (cuyas teorías se basan en centrarse en las nociones binarias de diacrónico/dinámico y sincrónico/estático, código y signo, lenguaje y lengua, mutabilidad/cambio e inmutabilidad/permanencia, significado y significante). Después, aparecieron las corrientes posteriores derivadas del Estructuralismo, tales como la poética estructural de Jakobson (función poética del lenguaje), la antropología estructural de Claude Lévi-Strauss y Eliseo Verón (de parentesco y mitológica), la psicoanalítica estructural de Jacques Lacan (metonimia y metáfora), la estructura descriptiva de Leonard Bloomfield y Zellig Sabbettai Harris (parte y todo, distribución y orden), la estructura generativa de Noam Chomsky, y el formalismo ruso de Mijaíl Bajtín (acto y estilo), así como los estudios filosóficos (marxismo de Karl Marx, empirismo de David Hume, racionalismo de juicio y empirismo de estética de Kant, fenomenalismo y hermenéutica de Husserl, logicismo y materialismo de Russell, existencialismo y nihilismo de Sartre, etc.) y los estudios psicoanalíticos (psicoanálisis de la naturaleza humana individual de Adler, la interpretación de los deseos naturales y de los sueños de Freud, psicoanálisis de los grupos de Le Bon, la psicoanalítica de los inconscientes colectivos de Jung). Posteriormente, la desconstrucción de Derrida, el estudio cultural y postcolonial de Edward Said, el estudio postmodernista y post-estructuralista de Michel Foucault, el estudio feminista de Simone de Beauvoir y Judith Butler, y otras teorías vanguardistas del siglo XX.

Estas teorías, como una especie de ingredientes imprescindibles, ejercen su hegemonía en el campo de la crítica literaria, por lo que las líneas de investigación de este campo resultan a menudo complejas, diversas e interdisciplinarias siendo fácil en ocasiones confundir los objetivos que persiguen los estudios literarios. Por consiguiente, para distinguir la principal orientación de dichos estudios, Wellek y Austin (1966) apuntan dos líneas fundamentales: 1) estudios intrínsecos (métrica, estilística, metáfora, imagen, mito, naturaleza y formas de ficción narrativa, géneros literarios, valoración e

historia literaria); 2) estudios extrínsecos (pisco-crítica, sociología literaria, estética literaria, ideología literaria). Los estudios de la crítica literaria china, por supuesto, también se fundan en los estudios mencionados.

Debido a la introducción de las teorías occidentales en China, son necesarios los traductores y su competencia sobresaliente en el uso de una segunda lengua. A principios del siglo XX, aunque los alumnos con formación extranjera habían inyectado “nueva sangre” a la crítica de corte tradicional, la idea ancestral de que los estudios tienen como fin conseguir los éxitos políticos, sigue aun echando raíces en la mente de los alumnos. El trabajo de traducción implica una labor muy ardua; por una parte, supone invertir mucho tiempo y dinero en una época de crisis; y por otra parte, por la estricta censura política. Se observa un fenómeno en los primeros 20 años que indican que la presentación de la idea occidental principalmente se respalda con las reseñas de los alumnos regresados del extranjero. Por ejemplo, la llegada de la ideología filosófica de Kant a China se remonta a la Liang Qichao [梁启超], quien hace mención en sus artículos publicados en 1902; sin embargo, su finalidad era promover la reforma de los regímenes políticos. No podemos olvidar que no apareció un libro completo como versión traducida en lengua china de Kant hasta los años 30. La traducción de los libros relacionados con los estructuralismo y formalismo ruso comienzan a partir de los años 70 del siglo pasado.

Como conclusión, a nuestro juicio, la crítica literaria china es un fruto tardío, que convivió con las ideas occidentales, con un desarrollo relativamente inferior en los primeros 70 años del siglo pasado, debido a la influencia de la idea tradicional en la literatura – es decir, el centralismo político y el utilitarismo. No obstante, cabe destacar que el autor Ping Li divide los estudios de la crítica moderna china del siglo mencionado en las siguientes etapas: 1) el inicio de los años 20; 2) primera marea alta de los años 30-40; 3) marea baja de los años 50-60; 4) renacimiento en los 70; 5) segunda marea alta de los 80 y 90.⁷⁷ Sin duda, el desarrollo que se produjo en los cien años, ya fuera de los estudios de la historia literaria o de la crítica literaria, dependen del

⁷⁷ Ping Li, “Resumen de los estudios de la crítica literaria china del siglo XX”, en la revista *Theoretical Studies in Literature and art*, 2001, vol 2, 2001. 72-80, p. 72. [李平, 20 世纪中国文学批评史综述, 期刊: 文艺理论研究, 2001, 2, P 72]

contexto político de China. Por este motivo, hemos decidido introducir la historia moderna china en el capítulo anterior.

2.4 Estado de la cuestión de la teoría de literatura china

La teoría, según los filósofos, se refiere a la epistemología, hermenéutica, metodología didáctica general y universal, e hipótesis ante los fenómenos del mundo real, a los hechos históricos y a las doctrinas previstas para situaciones futuras. Los teóricos, como hemos mencionado antes, deben tener una alta competencia tanto en materia de filosofía como en el conocimiento de lenguas, además de un amplio conocimiento de la literatura. Es evidente que en una investigación no se puede recurrir únicamente a las obras y estudios traducidos a la propia lengua, por lo que el dominio de una lengua distinta a la materna ayudará al investigador a abrir la nueva visión evitando así que su labor se limite a los conocimientos tradicionales. En concreto, los estudios literarios aún requieren una formación más amplia y profunda del plurilingüismo y pluriculturalidad, porque:

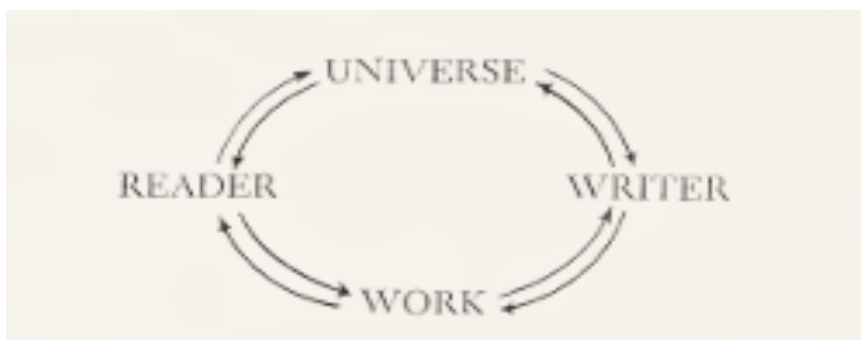
Para la literatura, debemos tener tanto la competencia lingüística como la competencia literaria (análisis y crítica a la literatura). Se puede decir que el alcance de la literatura es ilimitable, incluyendo la narrativa tanto realista como imaginativa. Sea social, política, ideológica, emocional, realista o imaginario superrealista, dichas ideas se pueden expresar en la literatura, así como todos los aspectos de la vida. Por lo tanto, en la investigación en el campo de la literatura se debe tener un conocimiento amplio, y ser capaz de comprender de forma profunda/minuciosa las obras y la era en la que se producen las obras, así como sus antecedentes desde aspectos como la religión, la filosofía, la política y la cultura. En particular, es necesario comprender el estado de cuestión de la tradición literaria en sí mismo.⁷⁸

En China, sin embargo, nos encontramos con un fenómeno recurrente: los estudios de la historia literaria son llevados a cabo por profesores y alumnos del

⁷⁸ Ibidem, p. 66. El texto original: 对文学而言, 我们不仅要有驾驭语言的能力, 而且要有文学鉴赏和分析的能力。文学所涵盖的范围可以说没有穷尽, 既有写实, 又有想象, 无论社会, 政治, 思想, 感情, 现实, 或超脱现实的梦幻奇想, 人生各方面的内容都可以在文学中得到表现。因此, 研究文学必须有各方面的知识, 必须深入了解作品以及产生作品的时代, 了解其宗教, 哲学, 政治, 文化的背景, 尤其需要了解作品所处文学传统本身的状况。

departamento de filología china; y de la introducción de la teoría occidentales y su traducción se encargan de los profesores y sus alumnos del departamento de Filologías o de Lenguas extranjeras, porque “los alumnos que se dedican a la literatura china no dominan bien la segunda lengua; mientras que a los que estudian la segunda extranjera les falta el conocimiento de la literatura y cultura tradicionales chinas, incluso no son capaces de leer y comprender el tipo de letra tradicional” ⁷⁹.

Enfrentándose a este gran número de dificultades en la constitución de la teoría, Ruoyu Liu (刘若愚), profesor del Departamento de Lenguas Asiáticas y sus Literaturas de la Universidad de Stanford, como pionero de la teoría literaria, en 1975 ha propuesto un modelo (también es conocido como la *Teoría de las diferencias y similitudes*), a partir de la crítica y analítica de las diferencias y similitudes entre la literatura china y la occidental. Además, ha revisado los cuatro elementos fundamentales del modelo de M. H. Abrams (la mimética – la relación entre *universo* y *obra*, la pragmática – la relación entre *obra* y *audiencia*, la expresiva – la relación entre *obra* y *artista*, y la objetiva – *lectura de la obra*), y ha modificado la relación unidireccional de Abrams por la del sentido doble y la denominación de *artista* y *audiencia* por *autor* y *lector* (véase imagen 1).



(Imagen 1, citado del libro *Chinese theories of literaratura* de Liu, 1975, p.10)

Considera el autor que hay cuatro etapas (no es un proceso artístico real) para facilitar el análisis literario: 1) la influencia del universo en el autor; 2) el autor crea la obra tras recibir dicha influencia; 3) las obras creadas afectan al lector; 4) la

⁷⁹ Longxi Zhang, *Introducción a la literatura comparada*, Shanghai: Universidad de Fudan, 2009, p.65. [张隆溪,《比较文学入门手册》,上海,复旦大学,2009,p.65]

comprensión del universo del lector después de la lectura (dicha comprensión no es universal, sino variable según la experiencia del lector). La relación entre universo y obra, y entre autor y lector está condicionada por el autor y las obras, respectivamente.⁸⁰

A continuación, y siguiendo con este modelo, se clasifican seis teorías para orientar los estudios de literatura china: la metafísica, determinista, expresiva, técnica, estética y pragmática, de acuerdo con la metodología basada en la revisión de la bibliografía histórica, comparativa y descriptiva. Estas teorías son compatibles y complementarias. La metafísica y la posición determinista se dan en la primera etapa; se refieren a la influencia de la regla de naturaleza (similar a la idea del Taoísmo) y de la condición y el estado social de la época en la que vive el autor. La expresiva y la técnica pertenecen a la segunda etapa; se relacionan con los sentimientos, las emociones, las experiencias, las características y las costumbres en el uso del lenguaje del autor cuya reflexión se plasma en las obras. La estética entra en la tercera etapa; se centra en la recepción y reacciones de los lectores con respecto a las obras. La pragmática es la última etapa, y coincide con la doctrina de Confucio – la creación de la literatura tiene como objetivo hacer una realidad de las doctrinas políticas, sociales, étnicas y a las ideas públicas entre otras formas de educación (similar a la aplicación social de la idea tradicional mencionada y denominada *centralismo de gobernación política y utilitarismo*).

El autor insiste constantemente no solo en subrayar las diferencias entre la literatura china y occidental, sino también en intentar crear una propia teoría para los estudios literarios de la cultura china, porque:

there exist (in Chinese and Japanese) a dozen or so general histories of Chinese literary criticism, some of which are little more than quotations strung together with factual narrative, as

⁸⁰ James J. Y. Liu. *Chinese theories of literature*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1975, pp. 10-11. Aquí cabe mencionar que esta opinión ha recibido muchas críticas, porque la relación entre universo y obra y entre autor y lector puede ser directa y de doble sentido sin recurrir a una tercera parte. Por ejemplo, ZhiXiao Xu (2010), indica que las obras reflejan los fenómenos del universo (naturaleza y sociedad) por escrito, y los lectores pueden comunicarse con los autores vivos mediante cartas o entrevistas, pueden reconocer a los autores fallecidos por las referencias biográficas o los registros textuales de las personas cercanas a los autores, de tal forma que, la relación entre sí es existente de manera objetiva. El artículo de ZhiXiao Xu está disponible en <http://www.gdwx.fudan.edu.cn/7a/a8/c3810a31400/page.htm> [fecha de consulta: 11 de marzo de 2019]

well as numerous articles and monographs (including some in English) on particular topics or works, many important critical concepts and terms remain obscure, and the main Chinese theories of literature have not been adequately delineated.⁸¹

En efecto, el trabajo de Liu sirve como un excelente paradigma por la actitud rigurosa, la competencia en el uso de un criterio claro y la argumentación adecuada, y los amplios conocimientos sobre la literatura china y las teorías occidentales del autor. Las metodologías comparativa y analítica de investigación aplicadas en la *teoría de diferencias y similitudes* de Liu siguen usándose como marco fundamental en los estudios de la literatura china y su comparación con las literaturas extranjeras. No debemos olvidar que su teoría es un modelo revisado de las teorías occidentales. Por consiguiente, se perciben varias polémicas dado que algunos investigadores chinos consideran que con el excesivo uso de las teorías occidentales en la interpretación de las obras clásicas chinas no solo se pierden los rasgos característicos de la estética tradicional de la literatura china, sino que también resulta antinatural e incómodo en su interpretación.⁸²

2.5 Reflexión y posibles dificultades en el estudio de la teoría de literatura china

Paradójicamente, la teoría de la literatura de Liu se introdujo en China traducida por Fansheng Zhao (赵帆声) diez años después de su publicación en EEUU (1986), convirtiéndose en un canon en el campo académico de literatura china. Ello prueba que en aquella época los investigadores que vivieron en China no tenían oportunidades de conseguir los conocimientos necesarios del estado de la cuestión más reciente de las teorías literarias occidentales por cuestiones políticas, cuando estos conocimientos son el pilar imprescindible para la revisión de teorías; y que el punto de partida de la producción de teorías modernas no está China, sino en los países occidentales.

En consecuencia, podemos constatar que si no se tiene la competencia lingüística en un idioma occidental, se debe esperar a la introducción de los libros traducidos en el

⁸¹ Ibidem, p. 4.

⁸² 周毅、陈青松说：中国当代学者，基本上操的是西方文论话语，新中国成立后主要操的是俄苏文论话语，这套话语与中国传统文论话语差别甚大，其话语规则，有时大相径庭。用这套与中国话语差别甚大的文论话语来解读阐释中国古代文论，当然就会出现误读和曲解。《共舞影梦》，2015.

país. Para que exista una circulación general de una teoría occidental en China, por un lado, hay condicionantes que deben ser reconocidos y aceptados por la mayoría de los investigadores occidentales, y por otro lado, que serán censurados en China una vez traducidos. El resultado es un largo proceso de consolidación. Podemos estimar que, desde de la introducción de una nueva teoría en China, hasta la llegada de la versión traducida, y finalmente hasta la recepción de la obra por los investigadores, tal vez, transcurrirían unos 10 años o más. No obstante, la teoría, como un sistema informático, se está revisando y actualizando de manera constante. Este retraso apareció tanto en China como en otros países de diferentes continentes, tales como Sudamérica, América central, Asia Meridional y África. En pocas palabras, el retraso en los tiempos de difusión y recepción se concibe en el hábito del uso de las teorías occidentales en los estudios del mundo. Dicho uso resultaba inaceptable para los diferentes políticos e intelectuales conservadores del etnocentrismo de los países no occidentales. Suelen llamar a este hábito el “préstamo de teorías”, considerado como eurocentrismo y hegemonismo que “contaminan” las culturas “puras” y su tradición.

En particular, después de la Segunda Guerra Mundial, aparecieron los términos de Primer, Segundo y Tercer Mundo, cuyo origen se sitúa en cierto matiz político; al principio, en alusión a los tres bloques de fuerzas en la Guerra Fría (capitalismo, comunismo, neutral). Más tarde hacen referencia a los tres grados de industrialización y grado de desarrollo económico (es decir, los países desarrollados, en vías de desarrollo y subdesarrollados). Dichos términos se asemejan a una etiqueta de clasificación de la clase alta, media y baja, dado que se fijan y cultivan en el corazón de los pueblos de cada país. En especial, tanto a los gobernantes como a los intelectuales en los países y regiones post-coloniales donde han logrado el éxito en la lucha por la independencia, no les gusta esta etiqueta, de tal forma que se afanan por eliminarlas⁸³.

Como dijo Michel Foucault, “poder y saber se articulan por cierto en el discurso.

⁸³ Se adhiere a la opinión del sociólogo chileno Cristian Parker, que niega la distinción entre cultura de gran estatus/civilizada, baja/bárbara y vulgar/tradicional, y critica radicalmente la hegemonía de la ideología occidental/burguesa en el mundo, a partir del concepto histórico e ideológico de *cultura*, a la vez, intenta reconstruir la identidad nacional-cultural de Latinoamérica, y promueve la diversidad e interculturalidad/pluriculturalidad ilustradas de la globalización del siglo XXI. Para más información, véase en su artículo “Cultura” incluido en el libro colectivo *Pensamiento crítico Latinoamericano: Conceptos Fundamentales* (2005), pp. 79-97.

[...] El discurso transporta y produce poder; lo refuerza pero también lo mina, lo expone, lo torna frágil y permite detenerlo”⁸⁴. Para expresar el desacuerdo con la clasificación desigual, el eco del discurso resuena en todos los rincones del mundo. “En donde hay poder hay resistencia”⁸⁵, en donde hay desigualdad hay diferentes voces. La teoría, como un principio científico, se convierte inevitablemente en la principal arma oral y escrita para enfrentar esta compleja situación política.

Por lo tanto, de acuerdo a las ideas de los teóricos radicales no occidentales, para combatir el eurocentrismo y hegemonismo se parte de la emisión de voces diferentes a las teorías occidentales. Ellos suelen recurrir a la filosofía de Marx y Engels, tal y como “la vida social es, en esencia, práctica. Todos los misterios que desvían la teoría hacia el misticismo, encuentran su solución racional en la práctica humana y en la comprensión de esa práctica”⁸⁶, para eludir el origen de teorías, y, para rechazarlas simultáneamente con el motivo de la práctica inadecuada en sus propias historias y culturas. Partimos de la suposición de que la teoría de diferencias y similitudes de Liu, más que una práctica comparatista para contextualizar las teorías occidentales en los estudios de la literatura china, es también una doctrina contra la hegemonía de las voces occidentales.

Efectivamente, las diferentes voces relacionadas con las teorías aplicadas en la práctica han intensificado el discurso entre las ideas y culturas occidentales y orientales. Hasta cierto punto, este hecho puede explicar por qué en la segunda mitad del siglo pasado se producía la ola de los estudios culturales, postcoloniales, orientales y posmodernos. Sobre el origen de las teorías y su circulación entre dos mundos lejanos, Edward Said no tiene unas ideas tan radicales y contraatacantes, sino que propone un modelo aceptable llamado *teoría ambulante o de viaje*, la cual clasifica el desplazamiento de una idea o teoría en cuatro frases:

En primer lugar, hay un punto de origen, o lo que parece serlo, un conjunto de circunstancias iniciales bajo las que nació la idea o se introdujo en el discurso. En segundo lugar, hay una

⁸⁴ Foucault, M. *Historia de la sexualidad. Vol. 1. La voluntad de saber*. Trad. Ulises Guiñazú. Madrid: siglo XXI. 1984, pp.122-123

⁸⁵ Ibidem, p. 116.

⁸⁶ Karl Marx, *Tesis sobre Feuerbach*. Disponible en <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/45-feuer.htm>. (Fecha de consulta: 19/marzo/2019)

distancia atravesada, un paso a través de la presión de los diferentes contextos a medida que la idea pasa de un momento previo otro tiempo y lugar futuro en el que alcanzará una nueva relevancia. En tercer lugar, hay un conjunto de condiciones – llamémoslas condiciones de aceptación o, como parte inevitable de la aceptación, resistencias – que posteriormente confrontan la teoría o idea trasplantada haciendo posible su introducción o tolerancia, por extraña que pudiera parecer. En cuarto lugar, la idea ya adaptada (o incorporada) por completo (o parcialmente) se ve hasta cierto punto transformada por sus nuevos usos, su nueva posición en un nuevo tiempo y lugar.⁸⁷

Esta teoría también es una de las más difundidas y utilizadas por los investigadores chinos. En realidad, las ideas o teorías que sean importadas de las sociedades orientales a las occidentales o viceversa, sufren un proceso de transmisión-aceptación.

Desde nuestro punto de vista, este proceso sirve como una reacción de fusión química de dos sustancias. La responsabilidad de un investigador no es intentar detener el choque de unos elementos con otros por sus cualidades heterogéneas, sino estudiar las características particulares de cada uno, las cuestiones superficiales y potenciales durante el proceso de fusión y fisión, así como los descubrimientos de los rasgos individuales y nuevos tras del proceso mencionado. Todo ello con el fin de extraer parte de las reglas sobre este proceso y resultado, siempre y cuando, aseguremos que dicho choque no es como las reacciones nucleares de una bomba atómica que destruye la paz mundial con perjuicio de seres vivos y naturaleza. Consideramos que no es necesario hacer una distinción improcedente sobre el origen de las teorías, ubicándolo dentro del poder hegemónico; al contrario, lo debemos aceptar si es favorable, y lo contextualizarlo en caso de que sea desfavorable.

Además, resulta evidente que aquellos que niegan el uso de teorías occidentales no son todos los pueblos, sino las pequeñas aristocracias intelectuales que dominan y guían las acciones de la muchedumbre, porque “las multitudes, sin duda, son siempre inconscientes; pero esta misma inconsistencia es, quizás, uno de los secretos de su fuerza. [...] en todos nuestros actos la parte inconsciente es inmensa y la de razón muy

⁸⁷ Said, Edward, *El mundo, el texto, y el crítico*. Madrid: Debate. 2004, p.304.

pequeña”⁸⁸. Para nosotros, como una “hormiga” de la multitud, cuando nos enfrentamos las líneas y directrices planteadas debemos preguntarnos: *¿las seguimos o no?*, tal y como intentamos dar la respuesta al dilema de Shakespeare: *¿to be o no to be?* La decisión es difícil, y suele ser tomada en las líneas y disposiciones previstas por las autoridades.

En particular, en la cultura china, tal y como Mao explica, el deseo individual de la sociedad china persigue más el reconocimiento de la identidad social por la comunidad que la satisfacción del deseo de la libertad de acción sin una imposición externa que pretenden los occidentales⁸⁹. En este punto no podemos olvidarnos de que la acción de la comunidad, es inconsciente en la mayoría de las ocasiones. Esta idea puede explicarse como la acción del reconocimiento de la identidad social de las multitudes que satisface inconscientemente solamente una regla o tradición establecida por la minoría intelectual. Consideramos que la sociedad china no persigue el reconocimiento de la comunidad, sino el de la pequeña aristocracia. En comparación con los occidentales, a los chinos les resulta más difícil insistir en ser ellos mismos.

En este sentido, sobre el estudio de la teoría en China, un país cuya política ocupaba como fuerza vector el primer lugar desde hacía muchos siglos, no es un simple estudio, sino una voz que representa al país en el escenario internacional, por lo que los temas, metodologías, hipótesis y resultados de las teorías objeto de estudio están en relación con los principios políticos. Es indiscutible que, desde el siglo pasado, el país ofrecía muchas ayudas económicas y recursos a los investigadores como apoyo al desarrollo de las teorías (principalmente del ámbito de la tecnología), siempre y cuando no se perjudicase el interés del país. A su vez, el gobierno, de acuerdo con la corriente o principios internacionales, suele proporcionar algunos temas importantes y novedosos a los investigadores, tales como la anti-hegemonía de las voces occidentales, el antimonopolio en el mercado internacional o la comunicación intercultural con los países no desarrollados del tercer mundo⁹⁰, entre otros temas que pueden incluirse en la

⁸⁸ Gustave Le Bon, *Psicología de las multitudes*, Trad. J.M. Navarro de Palencia, Granada: Editorial Comares. 2012. Prefacio del autor, pp. LXXXI - LXXXII.

⁸⁹ Mao, L.N. (毛履鸣). “Beyond politeness theory: Face’ revisited and renewed”. *Journal of pragmatics*. 21: 451-486. 1994, p.459.

⁹⁰ Por ejemplo, tras la ola de estudios acerca de la economía “The Silk Road Economic Belt and the

categoría de relaciones internacionales y mantener los vínculos amistosos con otros países.

En resumen, el estado de las teorías de la literatura china estaría en una situación poco optimista, que puede explicarse por las siguientes causas:

1) El origen exótico de la historia y crítica literarias chinas:

Como hemos mencionado antes, estos dos estudios, que surgieron con un carácter sistemático y académico a principios del siglo XX y llegaron en los años 70 años tras la aceptación de las teorías occidentales, se relacionan de forma estrecha e inseparable con la creación de las teorías fundamentales para los estudios literarios chinos. Las nociones de *historia*, *crítica* y *literatura china* pasaron por unas etapas de esbozo, desarrollo, determinación, revisión, recreación y redefinición, bajo la interacción entre las ideas tradicionales y las teorías occidentales. En especial, la crítica moderna nace fundamentalmente a partir de las teorías extranjeras.

Además, antes de los años 70, en la introducción de las teorías exóticas se recurría a la traducción por la escasa popularidad de la segunda lengua extranjera. En los disturbios sociales se enfrentaban las facciones políticas empleando prácticas crueles y muchos libros extranjeros en versión traducida no pudieron circular en el mercado y en el ámbito académico hasta la *Reforma y Apertura* en el año 1978. Por este motivo, resulta difícil crear una teoría para el estudio de la literatura china por la naturaleza exótica de la historia y crítica literarias. En otras palabras, hasta el día de hoy los estudios de la literatura china suelen usar las teorías extranjeras, y se centran en el análisis y descubrimiento de las diferencias y similitudes entre la literatura china y extranjera.

2) Dificultad en la segunda lengua extranjera:

Considerando el sistema de educación primaria y secundaria en China, la

21st-century Maritime Silk Road”, el gobierno chino ha fundó un Instituto académico de Ciencias Sociales en China sobre América Latina (sus líneas de investigación abordan política, economía, relaciones internacionales, sociedad y cultura de los países hispanoamericanos), por lo que se ha hecho la traducción e investigación de las obras hispanoamericanas con un enfoque centrado en el ámbito académico de la literatura y lengua extranjera en China.

enseñanza del inglés, aunque es una asignatura obligatoria, se encuentra dirigida a la preparación y superación de los exámenes, descuidando su función comunicativa y práctica. En niveles universitarios, excepto aquellos alumnos cuya especialidad sea el estudio de la lengua inglesa y aquellos que intentan realizar sus estudios en el extranjero, una inmensa mayoría de alumnos abandonan toda su formación previa del idioma inglés, convirtiéndose en incompetentes de la segunda lengua.

Además, los países vecinos de Asia oriental – como China, Japón, Corea, Tailandia, Vietnam, Camboya, debido a las tensas relaciones políticas, no tenían acceso libre unos entre otros como sucede en los países europeos; además, eran relativamente más conservadores que los países occidentales. La comunicación entre los habitantes de estos países vecinos, presentaba serias dificultades a pesar de su reducida distancia geográfica.

En consecuencia, además de la asignatura obligatoria de lengua inglesa, para la mayoría de los alumnos chinos la idea de un buen dominio de una tercera lengua aparece como una estrella fugaz exclusivamente en la imaginación. Debido a la barrera lingüística y la tensa relación con los países vecinos, la visión de los estudios de literatura china está destinada a ser muy restringida. En los estudios resulta más simple integrar las teorías o ideas literarias occidentales, mientras que es más complejo crear una teoría universal propia aplicada a varias lenguas.

3) La intención utilitarista forzada y la escasez de recursos destinados a la política actual:

El estudio de la literatura en China, aparte de los dos objetivos mencionados anteriormente, se caracteriza por: a) expresar ambición en buscar de honores y riquezas individuales; b) generar emociones para satisfacer el placer del autor mismo, y c) en nombre de los gobernadores intelectuales, educar al pueblo para que sus comportamientos se adapten y respeten las reglas y leyes éticas y políticas por las que se rige la civilización. Con respecto al primer objetivo en la actualidad es difícil que el estudio de la literatura sea una herramienta para obtener ingresos o conseguir un título oficial en una unidad del gobierno, si bien podría ser una vía para la creación de “best sellers” o para la promoción de una entidad cultural determinada generando puestos de embajador comercial. El segundo objetivo conlleva una gran perseverancia y dedicación

a pesar de la infructuosidad económica en la que a menudo deriva el estudio de la literatura. Si consideramos los dos primeros objetivos a partir de la visión del placer y del deseo personal, el último objetivo puede entenderse desde una educación pública con fines políticos.

Le Bon considera que “el que conozca el arte de impresionar la imaginación de las muchedumbres, conoce también el arte de gobernarlas”⁹¹. Pero, desde que la revolución industrial y científica moderna llegó para hacer realidad muchos de los sueños del pueblo, la palabra escrita fue perdiendo presencia e importancia en la vida de la gente de forma inconsciente y gradual.

Sobre todo, cuando llegamos al siglo XXI, los compromisos políticos, por ejemplo, el desarrollo de la tecnología avanzada y el aumento del bienestar, han constituido una nueva convicción para la imaginación del público como sustituto de la función educativa de los mitos y culturas tradicionales. Sobre este cambio en la educación pública, por la parte de Estado, se ha difundido una serie de estrategias estatales a modo de propaganda, entre las cuales la más relevante es *el implemento y desarrollo de las ciencias y tecnologías en la educación a favor de la prosperidad del país*. La explicación oficial de esta estrategia es la siguiente:

Se refiere a la idea de implementar plenamente las ciencias y tecnologías como la fuerza productiva primaria. Se insiste en considerar que la educación es el principio indiscutible, colocar las ciencias y tecnologías y su enseñanza en una posición importante en el desarrollo económico y social, mejorar la fortaleza científica y tecnológica del país y la capacidad de transformarla en fuerzas productivas reales, y mejorar la formación cultural y científica de toda la nación, transferir la construcción económica a la vía de la confianza en el progreso científico y tecnológico y mejorar la formación de los trabajadores, para acelerar la prosperidad del país.⁹²

Subrayamos estos adjetivos posesivos y artículos del anterior párrafo porque

⁹¹ *Ibíd.*, p. 36.

⁹² Texto original: 是指全面落实科学技术是第一生产力的思想，坚持教育为本，把科技和教育摆在经济社会发展的重要位置，增强国家的科技实力及向现实生产力转化的能力，提高全民族的科技文化素质，把经济建设转移到依靠科技进步和提高劳动者素质的轨道上来，加速实现国家繁荣强盛。 Disponible en http://myy.cass.cn/sflw/201201/t20120109_1969256.shtml [Fecha de consulta: 29 de marzo de 2019]

tenemos dudas sobre si la traducción española del chino es adecuada. Dicha duda surge por una “atracción misteriosa” del idioma chino: sin artículos ni variaciones de tiempo, género, y número en los sustantivos y verbos. Los hablantes suelen omitir los adjetivos posesivos sin una explicación o causa visible, causando confusión o incompreensión en los oyentes sobre quién o de qué se trata hasta que el tiempo o la propia lección o puesta en práctica resuelvan sus dudas. Los individuos que conocen la cultura china saben que este fenómeno no ocurre en un caso aislado, sino que pertenece a una tradición y costumbre sedimentada a lo largo de muchos siglos. Por supuesto, en este caso las autoridades tampoco se manifiestan sobre a qué se refiere la educación mencionada.

Como lectores, a partir de esta estrategia entendemos que los estudios de las ciencias y tecnologías son urgentes, y más necesario e importante que las ciencias sociales, que las artes y humanidades (CSAH). También extraemos que la educación es una herramienta auxiliar para estudios científicos y tecnológicos, aunque sigue cabiendo la duda sobre si la educación pretende abarcar en exclusiva las ciencias y tecnologías o también incluye otras disciplinas.

A pesar de que el gobierno no resuelve la duda planteada, con el tiempo el Estado nos da una respuesta de forma eufemística a través de la celebración de los homenajes a los relevantes científicos de las tres importantes academias a nivel nacional: *Chinese Academy of Engineering*, *Chinese Academy of Sciences*, *Chinese Academy of Social Sciences*. Según la estadística, el número de miembros de estas academias es de 876, 799 y 200⁹³ respectivamente, hasta el año 2019. Es decir, la enseñanza en CSAH queda en la esfera de la educación pública, sin embargo su importancia solo alcanza el 10% en todas las ciencias. Por tanto, los investigadores de dichas materias solo tienen un 10% de oportunidades de lograr el reconocimiento social a nivel nacional.

Partimos de la suposición de que, en opinión de los políticos e intelectuales actuales, el estudio de la literatura ya no les ayuda a gobernar a la multitud, sino que ahora son las ciencias y tecnologías las que pueden crear y gobernar los sueños o ilusiones actuales, incluso el futuro. Sobre todo, algunos consideran que los estudios en

⁹³Fuente de datos disponible en: https://www.sohu.com/a/291046691_120069846 [Fecha de consulta de 25/marzo/2019]

CSAH, no solo no tienen función educativa para el público ni de comprensión de la realidad, sino que también actúan como un tumor maligno en la imaginación del público ya que el desarrollo de la tecnología se ve ralentizado por las voces humanistas contra la contaminación del medio ambiente, la producción de armas nucleares, la modificación genética u otros experimentos del ámbito de las ciencias y tecnologías con perjuicio de la ética.

4) La carencia de sucesores bajo un entorno desfavorable político y social:

En virtud de la escasa atención del Estado, entre las voces de la multitud, admitieron rumores del tipo: *dedicarse a los estudios de las ciencias y tecnologías puede implicar tener un futuro brillante y cumplir los sueños e ilusiones; la educación superior cambia el mundo, también la propia vida; todos los caminos llevan a Roma, pero la más cercana es recibir la formación de la ciencias y tecnologías; lo que se hace es más importante que lo que se dice, lo verdadero es más importante que lo imaginado; los estudios en CSAH no aportan nada de utilidad a la vida real.*⁹⁴ Estos, entre otros dichos existentes, difunden la importancia de las ciencias y tecnologías y la razón real y desvalorizan los textos, palabras y artes históricos o fruto de la imaginación.

Nadie sabe de dónde provienen estos rumores, pero la inmensa mayoría les da absoluta credibilidad. La “filosofía” de la multitud nunca surge por su exactitud, sino por la cantidad de personas a las que se difunde una premisa. También Le Bon explica que los mejores medios para vencer la idea de la multitud son la “afirmación, repetición y contagio”⁹⁵. Progresivamente, la inutilidad de los estudios de CSAH se ha convertido en una de las ideas más aceptadas del siglo XXI bajo un entorno desfavorable en la esfera política y social.

⁹⁴ Sobre la inutilidad de literatura que existía desde la antigüedad y su impacto en la actualidad, podemos citar las palabras originales del autor Zhou Zuoren [周作人] en su libro *Corriente de la nueva literatura china* [中国新文学的源流] (1932): “La literatura es inútil. La literatura cuyo objetivo exclusivamente es expresar la idea del autor para satisfacerse a sí mismo. No hay tantos ánimos ni significados educativos”. En este sentido, el ganador chino del Premio Nobel Mo Yan, en 2018, dijo, en varios discursos públicos, “Compared with science, literature is useless. But to me, the most useful thing about literature is its uselessness”. Su palabra fue publicada e interpretada en la prensa tanto china como extranjera [http://www.chinadaily.com.cn/china/2012-12/12/content_16007873_2.htm]. Además, en Wikipedia se elabora un término “inutilidad de estudio” en el idioma chino exclusivo con referencias. [<https://zh.wikipedia.org/wiki/读书无用论>].

⁹⁵ Gustave Le Bon, *Psicología de las multitudes*, Trad. J.M. Navarro de Palencia, Granada: Editorial Comares. 2012, p. 77.

Podemos observar el grado de aceptación de dicha “filosofía” a partir de una estadística: los alumnos que han sido admitidos en el Grado en los estudios de CSAH tras el examen de acceso a la universidad de una provincia (Anhui) de China de 2013, entre los 510 mil candidatos, solo fueron 51.283, lo que suponía un 10% del total, porcentaje equivalente al de la selección nacional de los científicos en CSAH⁹⁶. En otras provincias no se ven muchas diferencias sobre esta estadística.

Hay que tener en cuenta que CSAH incluyen las ciencias sociales (economía, comunicación, administración, derecho, contabilidad, etc.) y las de artes y humanidades (bellas artes, historia, lengua y literatura, música y danza, técnicas artísticas audiovisuales y digitales, etc.), lo que suponía que el porcentaje de los alumnos del Grado en literatura tanto china como extranjera sería ínfimo.

En la actualidad, además de tener muy pocos alumnos el Grado en estudios del CSAH, según el informe de una institución educativa, los universitarios graduados en carreras como historia, derecho, política, filosofía, arte, música, educación secundaria y primaria o en filología china se denominan como “etiquetas rojas” en el sistema de educación universitario, que hace referencia a que la graduación es el sinónimo de desempleo⁹⁷. Por consiguiente, muchas universidades, con el objetivo de atraer a los alumnos y aumentar el número de oportunidades de las salidas profesionales en la sociedad, han implantado dobles titulaciones. También existen universidades que han cancelado directamente el Grado en algunos estudios de CSAH.

Con la intención de enfrentarse a la discriminación de la “filosofía de masas” e incompreensión de las ideas seculares, es necesario tener un ánimo fuerte y una voluntad de hierro para elegir los estudios del CSAH. El estudio de la literatura también requiere voluntad firme para los estudiantes noveles. Por lo tanto, si no se hiciera una mención a los sucesores en el estudio de la teoría literaria o la formación de la escuela literaria, resultaría muy difícil conseguir discípulos dedicados a las investigaciones

⁹⁶Fuente de datos disponible en: <http://edu.163.com/14/0605/09/9TVF3TG300294MBA.html> [fecha de consulta: 25 de marzo de 2019]

⁹⁷Fuente de datos disponible en: <https://m.sohu.com/n/481343703/> [fecha de consulta: 25/marzo/2019]

fundamentales de la literatura y su aplicación a la enseñanza o a la práctica.

Una vez realizada la revisión sobre los ya mencionados motivos, consideramos que un desarrollo de peor calidad de los estudios literarios en China no tiene una gran relación con el punto de partida de las teorías, sino más bien con los principios políticos y las ideas de la tradición. Si continuáramos con el tratamiento de las causas políticas y sociales en el estado de la cuestión de los estudios de literatura, resultaría imposible finalizar esta tesis. Sin duda, como ya anunciamos previamente, el objetivo de nuestro trabajo no es realizar una crítica a la hegemonía política en los estudios literarios ni reprochar las estrategias del Estado, ni intentar cambiar las ideas tradicionales, solo describir algunos fenómenos de los citados estudios observados y existentes en la actualidad.

2.6 Otras contingencias: Teoría del potencial de Li

Describimos un fenómeno interesante: cuando los investigadores del campo de la literatura señalan la escasez de teorías de literatura china y las naturalezas exóticas, un profesor de Dinámica (en el campo de la Física y la Química) e Ingeniería de la energía de la Universidad de Xi'an Jiao Tong, llamado Li Dechang, propuso una teoría denominada como *la teoría del potencial* en 2011.⁹⁸ En su opinión, la esencia de las ciencias sociales o las de humanidades, es crear una investigación con un potencial de información más amplio y poderoso. El potencial de información es igual a la cantidad de información. El autor define así:

Según la teoría de la información: la información es la entropía negativa, es decir, se refiere al orden, al gradiente, a la diferencia dividida por la distancia, igual a la diferencia multiplicada por la conexión, igual al potencial (es decir, un proceso extremo de eliminar la distancia del fenómeno y promover la conexión de las esencias). Asimismo, considera el proceso de escribir el artículo como el proceso en busca de la derivada en la función. En primer lugar, se establece un tema, y

⁹⁸Li Dechang, “la generalidad de la teoría del potencial y su significado científico – estudio I de humanidades y ciencias informáticas y de la teoría del potencial”, *Revista académica Yuejiang*, 2011, pp.19-28. Disponible en <https://wenku.baidu.com/view/7689fea7dd3383c4bb4cd2f0.html>. (08/12/2018) [李德昌.势科学理论的普适性与科学意义——信息人文社会与势科学理论研究之二 [J]. 阅江学刊, 2011(3):19-28.]

luego se expande en torno al tema. Cuanto mayor sea el grado de expansión del tema, pero sea más estrecha la relación con el tema, el potencial de información literaria será mayor. Es decir, cuanto mayor sea la cantidad de información literaria en el artículo, cuanto mayor sea el valor, la calidad del artículo será mejor. La función es: $P = dc = d/s$ (p =potencial, d =diferencia, c =contacto, s =distancia)⁹⁹

El mismo autor ha expuesto una vasta cantidad de ejemplos para justificar su teoría. Entre ellos queremos destacar el más convincente, que se corresponde con el análisis de la película *Avatar*. Con la interpretación de algunos conceptos de los opuestos binarios observados en esta película, se puede ilustrar el potencial de información artística que nace de las diferencias y también de las conexiones, tales como la barbarie y la civilización, el pasado y el futuro, el sueño y la realidad, la vida y la tecnología, la simplicidad y la complejidad, la apariencia y la esencia, los seres humanos y la flora y la fauna, la comunicación lingüística y la espiritual, la fe y la ciencia, la autoridad y la libertad, la codicia y el desinterés, el amor y el odio, o la supervivencia y la muerte.

La conclusión a la que ha llegado es que las mejoras de las obras literarias suelen “ser entrelazando las escenas más seculares y deseables de la vida, las tramas más delicadas y violentas, y los personajes más débiles y poderosos; vinculadas estrechamente a las cosas con las que las personas no pueden conectarse en la realidad, creando un fuerte potencial de la información literaria, y que hace que la gente se sienta convencida, conmovida y apasionada”¹⁰⁰.

Después de la conclusión, este autor muestra su intención de romper la idea de que no tienen nada que ver las ciencias y la tecnología con las humanidades. Expone que las ciencias deben desarrollarse de forma interdisciplinar como un conjunto, porque su evolución depende del amor y la paz; únicamente el origen del primero es una

⁹⁹ Ibidem, p. 20. Texto original: 按照信息论: 信息即负熵, 即有序, 即梯度, 即差别除以距离, 等于差别乘以联系, 等于势 (即表达剔除现象差别推进本质联系的极限过程)。把写文章类比于函数里面求导数的过程。首先, 设定一个主题, 然后, 围绕主题展开, 展开的程度于主题的差别越大而又与主题关系越紧, 文学信息势就越大, 即改文章的文学信息量就越大, 导数值越大, 文章也就越好。

¹⁰⁰ Ibidem, p. 22. Texto original: 将生活中最世俗和最向往的景象紧密地联系在一起, 最细腻和最狂暴的情节紧密联系起来, 最软弱和最强悍的人物个性紧密联系在一起 [...] 将现实中人们联系不起来的事物在文学中紧密的联系在一起, 营造了文学的信息强势, 使人们为之折服, 感动和激情激荡。

exploración de la naturaleza y del odio de los elementos antagónicos, mientras que el segundo representa la fe de la naturaleza y el amor de los aliados. En su opinión, el odio es, hasta cierto punto, otra forma de expresar el amor, por lo que el amor es el significado eterno de la existencia humana y la fuerza principal del desarrollo tecnológico moderno. Es decir, la teoría del potencial, similar a la doctrina de la totalidad, atañe al proceso de análisis y descubrimiento de la conexión entre la diferencia (cohesión) y la diferencia en la conexión (división).

Este autor tiene mucho interés en la investigación de la naturaleza humana, pretendiendo crear una fórmula de la administración del personal. Considera que, de acuerdo con la revolución de la tecnología informática, el ser humano ha desarrollado su naturaleza desde el humano material (caracterizado por las materias formadas por los elementos químicos), el biológico (caracterizado por el metabolismo basal de los órganos) y el social (caracterizado por su relación con los elementos culturales y sociales) hasta el humano informático (caracterizado por la dependencia informática en la vida de la época de informatización). El humano informático tiene 6 tipos de consciencia: moneda, poder, saber, sensación, estética y, por último, metafísica. Estas consciencias son independientes, universales y compatibles, y su relación se divide en 3 grupos de simetría: sensación (emoción) y moneda (razón), estética (teoría) y poder (práctica), metafísica (ilusión) y saber (realidad). Estos grupos están creados conforme a la *Ley de la conservación de la energía*. Para la administración del personal se debe observar el cambio potencial de dichas consciencias con la intención de mantener un equilibrio adecuado entre las tres simetrías.¹⁰¹ Aunque este modelo puede parecer un poco ajeno y contrario a nuestro objeto de investigación, el autor nos ofrece una manifestación de la naturaleza humana a partir de una vista racional y mecánica.

2.7 Crítica indirecta a la Teoría del potencial de Li

Cleanth Brooks, cuando investiga la poética, indica que, “can never measure a poem against the scientific or philosophical yardstick for the reason that poem, when laid along the yardstick, is never the “full poem” but an abstraction from the poem –

¹⁰¹ Changde Li, “La investigación primaria de la administración sobre el modelo del ser humano informático y la teoría del potencial”. *Chinese Journal of Management*, Vol.7, No.4 2010 (4), pp.489-498. [李德昌, 管理学基础的立论信息人假设与势科学理论, 2010 (04), 489-498]

such an argument will seem to such readers a piece of barren logic – chopping – a transparent dodge”.¹⁰² Se considera que la poesía se forma por una estructura externa distinta de la estructura racional y lógica, similar a un modelo de resolución de tensiones en la estructura de arquitectura y pintura, o por así decirlo, que dicha estructura se parece más a las artes temporales de ballet y composición musical. “It is a pattern of resolutions and balances and harmonization, developed through a temporal scheme”¹⁰³; y a través de una estructura interna muy abstracta en las artes espaciales tales como “the projection of a plane along a line or the projection of a cone upon a plane”.¹⁰⁴ Este autor insiste en que las maneras de interpretar el poema según una fórmula lógica o una teoría positiva van a derivar en la pérdida del valor artístico del poema.

A pesar de la opinión de Brooks que trata de la estructura poética, numerosos críticos están de acuerdo con él y citan sus palabras para criticar el uso de las teorías positivas en la interpretación de otros géneros literarios. Por eso, muchos investigadores y críticos (aunque no se oponen oficialmente) no están de acuerdo con la teoría de potencia de Li, debido al uso de la coeficiencia entre la diferencia y relación u otras funciones con unidades precisas y cuantitativas para poder determinar si la calidad de un artículo es buena o mala o de un alto o bajo nivel, de tal forma que olvida totalmente la particularidad de la literatura y el arte, y en consecuencia devalúa su valor estético independiente. De la misma manera, el crítico Liu Hongwu reprocha a algunos investigadores los métodos inadecuados en los estudios de literatura:

“La gente suele confundir las ciencias de las artes y humanidades con las sociales, descuidando la singularidad de las ciencias humanidades. Con el criterio de las ciencias sociales se entienden los valores, significados y funciones de las de humanidad, y también se aplican los métodos de investigación y los modelos cognitivos de las ciencias sociales al campo de la investigación en humanidades. Desde la perspectiva de la metodología y la epistemología, el resultado directo de la fusión de las ciencias sociales con las de humanidades es considerar que los estudios en Humanidades se realizan mediante los

¹⁰² Brooks, C. (1947). *The heresy of paraphrase. The well wrought urn: Studies in the structure of poetry*, p.185.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 186

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 187.

métodos “positivistas”, “científicos”, “objetivos” o incluso “cuantificados con precisión” y “estadístico matemáticos” para evaluar la literatura [...]. Se exige que los escritores [...], reflejen la existencia de la sociedad, narren fielmente la vida y reproduzcan los hechos sociales desde la objetividad. El resultado es que los principios subjetivos y del juicio de valor de [...] los estudios de la literatura [...], hacen simplemente entenderlos como una relación de equivalencia mecánica entre decidir y ser decidido, entre reaccionar y experimentar una reacción”.¹⁰⁵

Desde el punto de vista de Liu, la mayor tendencia del desarrollo científico en el siglo XIX fue la separación de las ciencias naturales, las ciencias sociales y las humanidades. Esta separación es inevitable porque el hombre ha utilizado sistemas y métodos más completos para comprender los fenómenos materiales naturales, la sociedad humana y el mundo interior de los individuos. La madurez de estos sistemas cognitivos ha conducido a un mayor desarrollo de la tecnología y de la sociedad, y gradualmente se ha formado un sistema educativo y unas normas profesionales adecuadas para diversas disciplinas e industrias. Gracias a la hegemonía de las ciencias positivas y las ciencias sociales aplicadas, se promueven la generalidad y la universalidad de las teorías y de los métodos de investigación cuantitativos, lógicos, estadísticos y experimentales, entre otros métodos positivos y objetivos. La ciencia moderna pone énfasis en la causalidad y la práctica utilitaria, lo que resulta confuso en cuanto a la independencia y la singularidad de las ciencias humanas convirtiéndolas gradualmente en una disciplina "inútil".

Además de la crítica por el elemento de confusión entre las ciencias sociales y las humanidades, Liu también habla de la tendencia radical del análisis técnico de textos en los estudios literarios, que pueden perder la esencia intrínseca de la literatura:

¹⁰⁵Hongwu Liu, *Camino que regresa a la patria: Manual universitario de la Ciencia en Humanidades y Artes*, 2004, Pekín: Universidad de Tsinghua, p. 150. [刘鸿武. 故乡回归之路: 大学人文科学教程. 清华大学出版社, 2004, p. 150]. Texto original: 人们将人文科学混同于社会科学, 忽略了人文科学的独特性, 并以社会科学的标准来理解要求人文科学的价值, 意义, 功能和作用, 并把社会科学的研究方式与认识模式简单地搬到人文科学研究领域中来。从方法论与认识论的角度来看, 将人文科学混同社会科学, 一个直接的结果便是认为人文科学的任务, 不过是如何以“实证的”“科学的”“客观的”甚至“精确量化的”“数学统计的”方式来研究文学, 哲学, 艺术和历史。要求文学家, 史学家, 哲学家, 美学艺术家, 放逐主体性而已客观的方式来反映社会的存在, 忠实地秒速社会生活, 再现社会事实。这样做的结果, 是将人文科学研究的主体性原则和价值选择与价值判断原则, 将人文科学家对人类的文学, 美学, 艺术, 历史, 哲学的研究, 简单地理解为机械式决定与被决定, 反应与被反应的对等关系。

“La importancia de confirmar la naturaleza de la literatura [...] radica en que el reflejo de la sociedad, la vida humana y el mundo [...]. La reflexión que los artistas literarios aportan a la sociedad es un proceso de interacción, de diálogo e influencia de doble vía entre el sujeto y el objeto; es un proceso de comprensión del mundo y de una crítica a la vida que muestra plenamente la tendencia y el valor del sujeto, así como la búsqueda de la trascendencia de los artistas literarios al mundo real. El artista no es un forastero extraño que hace una reflexión puramente objetiva y pasiva de la neutralidad de los valores universales. [...] una tendencia al “cientificismo” en la investigación de la teoría literaria, a saber, el llamado “análisis técnico de textos”. Si bien este método de análisis textual es una forma esencial de la teoría literaria moderna, pero tiende a realizar movimientos extremos. Por este análisis, todas las obras literarias solo necesitan realizar el tipo de análisis técnicos a partir de la gramática, la etimología, el estructuralismo, la estilística y la semiótica. [...], el problema de la literatura se ha convertido en un simple problema lingüístico, [...] un problema puramente simbólico, formal y estructural, que puede separarse de los sentimientos subjetivos y otros factores de la escala de valores. Para el análisis de los escritores, se utiliza la psicología profesional, la fisiología e incluso los métodos médicos para hacer un “diagnóstico de texto” o “análisis fisiológico”. Por lo que dificulta la obtención de una verdadera comprensión de la esencia de la literatura y el arte”.¹⁰⁶

Dicho autor continúa con la afirmación de que las ciencias humanas estudian el significado de la vida (los cambios vitales) y los conceptos espirituales del hombre (valores morales, religiosos, y seculares, o la concepción del mundo), cuya función básica es satisfacer las necesidades del espíritu humano. Otras funciones primordiales

¹⁰⁶Ibidem, p. 151. Texto original: 确认文学的人文科学属性，其意义就在于文学反映社会生活世界的反映与自然科学与社会科学是不一样的。文学艺术家对社会的反映，是一种主体与客体的双向互动，对话与影响的过程，是一种充分显示主体倾向和价值理想的对生活世界批判认识的过程，其中还包含着文学艺术家对现实的超越性追求。他并不是一个局外人，做价值中立的纯客观被动反映。如果我们把文学艺术研究简单地等同于实证性社会科学，一部文学发展史也就变成了一部社会史，政治史，经济史的文学表现而已。文学自身的特性，文学的本质与精神，文学的审美价值与审美意义，则被忽视了。与这种倾向相联系，是在文学批评或文学理论研究过程中出现的另一个“科学主义”倾向，即所谓的“技术性”文本分析“。文本分析方法对于全面的认识文学现象有特殊意义，是现代文论的重要方式，但存在于将其作极端化运动的倾向。在这种技术文本分析世界里，历史上一切伟大的文学作品，都只需从语法学，词源学，结构学，文体学，符号学的角度去做技术性分析。在这种规范化实证化甚至数字化的文本分析力，文学的问题变成了一个单纯的语言学问题，并且还进一步将语言学的问题当作了一种可以脱离主体感情与价值因素的纯粹符号，形式，结构的问题来看待。而对于作家的研究，则运用专业心理学，生理学，甚至医学的方式做“文本诊断”或“生理分析”，这种简单化的倾向，是难以获得对文学艺术之本质的真正把握与认识的。

serían proporcionar el significado de la vida, ofrecer ciertas formas de pensamiento humanistas y los estándares éticos y morales para los cambios vitales y comportamientos del hombre y equilibrar la desviación entre el mundo material y el espiritual, y entre la racionalidad y la sensibilidad. Todo ello con el fin de evitar la codicia materialista que distorsiona la comprensión y experiencia de la felicidad.¹⁰⁷

Aunque el autor resalta la diferencia entre las ciencias sociales y las humanidades, y el estudio en el análisis técnico del texto, su idea no pretende independizar las ciencias de las artes y las humanidades ni oponerse a la investigación interdisciplinar, sino inspirar el entendimiento de las características y los valores de cada disciplina y distinguir los objetivos de investigación primarios y secundarios en el momento de neutralizar o cooperar entre varias disciplinas sin llegar a un callejón sin salida.

2.8 Una visión más allá

Si bien Liu enfatiza de manera constante el significado espiritual y el valor artístico de las ciencias humanas, pueden surgir las siguientes cuestiones: ¿qué son estos significados y valores? ¿Cómo se experimentan? Al igual que la experiencia vital abstracta y vaga, ¿quién puede afirmar por qué motivo vive la gente y para quién vive? Esta es siempre una proposición no resuelta pero de gran nivel de profundidad. Nos oponemos al uso de la teoría mecánica para resolver esta proposición. Resulta innegable que la mayoría de nosotros vivimos una vida mecánica día tras día, a pesar de fantasear a diario con coloridos cambios. Tenemos miedo de romper las reglas, pero soñamos con cambiar. Entre aquellos que se atreven a desafiar los cambios, los ganadores suelen convertirse en héroes en nuestras mentes. Como una idealización, nos instigan a romper las reglas. Sin embargo, los perdedores se convierten en una alerta histórica, que nos advierte de forma empírica de la necesidad de controlar racionalmente nuestro propio comportamiento con respecto a las normas. Las convenciones y los cambios en el mundo objetivo, al igual que la razón y la sensibilidad que existen en la conciencia del sujeto, han estado compitiendo entre sí para interferir en nuestro comportamiento. No podemos deshacernos de este hecho, sino equilibrar nuestros propios experimentos

¹⁰⁷ Ibídem, p. 152.

vitales entre la ilusión y realidad, la razón y la sensación.

Es una característica inherente al ser humano ser contradictorio, por lo que nuestra definición de vida siempre oscila entre la afirmación y la duda. Como dijo el renombrado Girard, el deseo del sujeto siempre proviene del objeto, pero refleja la totalidad de nuestra existencia. De manera similar, nuestra contradicción proviene de la desviación entre la autoafirmación y el escepticismo de los otros. No importa cuánto nos esforcemos por preservar nuestra individualidad, el ser humano siempre estará definido por el otro, y las voces de los otros interfieren con la expresión de nuestra individualidad.

Por lo tanto, resulta complejo para nosotros probar nuestro propio valor. Como resultado, muchas obras de artistas vivos son desconocidas y poco apreciadas, pero sus obras se vuelven un tesoro después de su muerte. Este es un fenómeno que parece muy irónico. Por supuesto, hay artistas desafortunados quienes no solo son desconocidos en vida sino también desconocidos después de su muerte. Los afortunados son pocos, los desafortunados son muchos, por el contrario. Por este motivo, la tragedia suele considerarse más profunda que la comedia.

Entendemos que, cuando el sujeto está en un nivel más elevado que el objeto, nos convertimos en individuos aislados. Cuando el objeto está en un nivel más bajo que el sujeto, perdemos la subjetividad y nos convertimos en un títere de la filosofía popular. En consecuencia, resulta muy difícil mantener la subjetividad en las masas y no estar aislado para conseguir mantener la subjetividad. Los antiguos sabios, con respecto a este tipo de situación, explicaron: “set an example by one's own action y What you do not want done to yourself, do not do to others”¹⁰⁸. Es decir, el individuo se debe comportar bien mediante su propia acción; y debe controlar su propio deseo, no exigir a los demás, sino a sí mismo. Siempre y cuando el individuo trate a los demás con esos estándares, los demás le tratarán con los mismos, a fin de lograr el equilibrio. Por lo tanto, los que necesitan cambiar nunca son los otros, sino nosotros mismos.

¹⁰⁸ Texto original: 以身作则，己所不欲，勿施于人.

El mismo principio se aplica también al surgimiento de la literatura. Si no observamos la deficiencia espiritual y la conciencia humanista contemporánea surgida con el progreso de las ciencias y la tecnología, resultará difícil facilitar el desarrollo de la literatura. En cambio, siguiendo el método científico empírico moderno sin realizar una reflexión y abandonando la subjetividad y la individualidad de la literatura, la investigación literaria se convierte en una especie de cuestionario, una lista de los productos más vendidos y un plan de negocios. Frente a la contradicción entre subjetividad y popularización, la literatura no solo necesita perseverancia sino que también exige la innovación en relación a sus propias características para adaptarse a la época contemporánea.

Si bien el valor de las humanidades no es tan obvio como el de las otras ciencias, puede transmitirse como el espíritu de una era y de una civilización, porque nuestras ideas y costumbres tradicionales forman parte de los valores humanos que nos definen. En el contexto social, la competencia entre sujeto y objeto es, en última instancia, la competencia entre la mayoría y la minoría. Los educadores e investigadores son no solo los intermediarios entre la mayoría y la minoría, sino también el puente entre las generaciones anteriores y las venideras. No podemos determinar adecuadamente la cualidad de una cosa ni decidir la continuación o eliminación de una idea o escuela. Lo único que podemos hacer es equilibrar y ajustar las contradicciones y los conflictos en los grupos homogéneos pero con caracteres heterogéneos tales como los artistas y lectores, los sueños y las vidas, la mayoría y la minoría, la generación anterior y la siguiente.

La teoría del potencial de Li nos ha aportado ciertas reflexiones y consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna. No es casual que los investigadores de las ciencias expresen sus palabras sobre la teoría humanista, así como tampoco podemos evitar que los investigadores humanistas critiquen su teoría mecánica, porque nada debe ser inevitable o accidental. De manera particular, al hilo de la teoría de Li, estos nos han recordado la conexión y las diferencias en la cultura de la comunidad que ha existido desde la antigüedad. En el siglo XXI, y gracias al desarrollo de la tecnología de la información, de Internet como medio de comunicación e información, las comunidades sociales no se limitan a un país, sino que establecen conexiones en todo el mundo. Por ejemplo, se forman grupos y se comunican a nivel internacional en el juego en línea

League of Legends, las redes sociales de Facebook, WhatsApp, Twitter, YouTube, las redes académicas o las redes del estudio a la distancia, entre otros grupos existentes. En cada comunidad, se forma un pequeño grupo generalmente con gustos e intereses similares. Sin embargo, a medida que la comunidad continúa creciendo, los fundadores han desempeñado de forma gradual e imperceptible el papel de líder. Los líderes, con el objetivo de facilitar la organización de los miembros, suelen diseñar una serie de normas y reglas. Los gustos iniciales se han convertido en las etiquetas fundamentales y específicas del grupo para atraer y reclutar a nuevos miembros.

La historia ha demostrado que cualquier comunidad que ponga demasiado énfasis en la particularidad y debilite las características comunes a comunidades, generará inevitablemente un caos del orden social. Es decir, al resaltar la diferencia entre cada grupo, clase social, incluso país y etnia, además de aumentar el conflicto social, se creará la condición necesaria para la lucha o la guerra. El exterminio realizado por Adolf Hitler y la Masacre de Nankín son unos ejemplos históricos que demuestran este aspecto. Mientras que la comunidad cerrada se enfrentará al final del aislamiento o de la desaparición, la apertura activa o pasiva será el comienzo de su generación, como sucedió en la historia del siglo XVIII – XIX de China, África y Sudamérica. La historia, como un sabio, registra los lamentos, las desgracias de los momentos bélicos e inestables, así como las vidas felices de las épocas plácidas del pasado. La historia nos enseña que la responsabilidad es fundamental para que los seres humanos mantengan la libertad y la paz de la actualidad y del futuro.

La comunidad académica y literaria son similares a la cultura de la comunidad. Como pueden formar una comunidad de forma independiente, tienen como naturaleza sus propias características. Por supuesto, la comunidad literaria no es simple, sino un mundo diverso. Un ejemplo es la existencia de las corrientes clásica, moderna, vanguardista (caracterizada por la diacronía y sincronía), narrativa, poética, histórica, biográfica (caracterizada por una estilística particular), el texto teatral o las letras y guiones adaptadas para los medios audiovisuales (caracterizada por los medios utilizados), cuyas características también varían según los criterios de los fundadores y de los sucesores. No olvidemos que, aunque existen miles de tipos de texto, todos son creados por el hombre y relacionan sus sentimientos frente a los objetos (las experiencias materiales y exteriores como punto de contacto con otras personas,

materias, paisajes, etc.) y frente al sujeto (las experiencias espirituales e interiores como el deseo, el amor, el odio, el miedo, o la felicidad).

El modelo del potencial (teoría de totalidad) de Li y el modelo de diferencias y similitudes (métodos comparativos) de Liu nos hacen, efectivamente, tener una mayor consideración de los estudios literarios. Un investigador literario, como vehículo de comunicación entre escritor, obra literaria, lectores y sus comunidades de pertenencia, es responsable de impulsar los eternos valores humanistas de generación a generación, y debe pretender identificar las etiquetas de cada comunidad, conociendo sus particularidades y generalidades, para que la distancia entre las comunidades se acorte, así como para un desarrollo más saludable y sostenible de estas.

Por tanto, el crítico o investigador, puede considerarse hasta cierto punto como un mediador entre la comunidad de escritores y lectores o un portavoz de las ideas humanistas, cuya responsabilidad es también estudiar las filosofías ocultas de la vida en los textos para difundir los valores humanistas (como la libertad y la paz). Por otro lado, debe quitar las máscaras de hipocresía que llevan algunos seres malditos para satisfacer sus deseos personales o su propia codicia, de manera que la mayoría de nosotros no nos convirtamos en seguidores o víctimas de la lucha entre los individuos con malas intenciones.

De manera similar, el presente trabajo pretende, en un sentido macroscópico: 1) disminuir la distancia entre la comunidad china y la española a través de la identificación de las características particulares y compartidas de las obras literarias femeninas de ambos países; 2) ampliar la relación entre estas dos comunidades, para que ellas mismas puedan desarrollarse en un ambiente más saludable y sostenible. Y en el sentido microscópico, se centra en: 1) observar la interpretación de las experiencias exteriores e interiores en los personajes creados por la autora china y española; 2) reflexionar sobre el tema de la vida, la maduración femenina en las narrativas de dos autoras en dos países lejanos de la época actual, así como sobre su género y las responsabilidades atribuidas de manera natural y cultural.

Capítulo III. Estudio de la narrativa de Xu Xiaobin

3.1 Introducción de la autora Xu Xiaobin

Xu Xiaobin (en adelante, Xu), nació en 1953 en una familia intelectual de Pekín. Su familia estaba compuesta por su abuela, una creyente budista, su padre, que trabajaba como profesor universitario de Economía, su madre, una tradicional ama de casa, y sus dos hermanas mayores y un hermano menor. Desde su infancia comenzó a cultivar su pasión por la pintura. Pasó su infancia y adolescencia en Pekín como estudiante. Hasta que, a la edad de 16 años, en la Campaña de Envío al Campo que fue introducida e implantada por el gobierno de Mao¹⁰⁹, solicitó de forma voluntaria viajar a un campo de He Long Jiang, situado en el norte de China, y trabajar allí como campesina. Después de su experiencia durante 5 años en dicho campo, regresó a Pekín para trabajar como obrera en una fábrica durante 4 años.¹¹⁰ En 1978, Xu decidió acceder a la universidad, y, tras aprobar el examen de ingreso, fue admitida en el Grado en Economía y Fianzas de una Universidad de Beijing. Después de 4 años de estudios universitarios, se graduó en 1982 y comenzó su carrera como profesora en la universidad. Desde entonces, empezó a escribir relatos cortos, cuentos y novelas. En 1989 se publicó su primera novela, titulada *Fuego Marino* 《海火》, basada en su propia experiencia de la vida universitaria. Dos años después, Xu cambió su carrera profesional para dedicarse por completo a ser escritora y guionista.

En la actualidad es guionista dentro de la categoría I del Centro de Producción de la Televisión Central y miembro de la Asociación Nacional de Escritores de China. Sus obras literarias han sido publicadas desde 1981 hasta la actualidad. El número de obras producidas es significativo, un total de 15 volúmenes que comprende más de 400 millones de palabras. Merece destacar su excelencia dado que ha ganado el primer “Premio de Literatura Lu Xun”¹¹¹, el primer “Premio de Literatura Femenina”, el octavo “Premio Nacional de la Llave de Oro del Libro”, así como un número considerable de

¹⁰⁹ El principal objeto de esta campaña era favorecer a los jóvenes intelectuales de la ciudad, entrar en contacto con la vida de los campesinos, conocer y ayudar sus trabajos.

¹¹⁰ La familia de Xu y su experiencia infantil y adolescente se detalla en su ensayo “La muerte de la madre” de *Los siete velos del vestido de Salome*. p. 56. [徐小斌童年经历详见其散文《莎乐美的七重纱》<母亲已乘黄鹤去>]

¹¹¹ Este premio se entrega cada tres años, y es uno de los premios literarios nacionales más importantes en China.

premios literarios. Su reconocimiento también se ve reflejado en que algunas obras han sido traducidas a más de diez idiomas y publicadas en el extranjero.

El año de nacimiento de la autora (1953), es cuatro años posterior al establecimiento de la República Popular de China (1949). Así pues, vivía el centro político de China, Pekín, desde su niñez, lo que suponía que la autora no solo tenía una rica experiencia personal, sino que también era testigo de los cambios políticos e históricos de la segunda mitad del siglo pasado que hemos mencionado en el capítulo I: la Reforma agraria comunista en la década de 1950, la Revolución Cultural y la Hambruna Nacional en los años 60, la Campaña de envío de los jóvenes intelectuales al Campo entre 50 y 70 años, la Restauración del sistema de examen de ingreso a la universidad en 1977, la Reforma de la apertura de la economía, y la Política de único hijo a partir de los años 80, las Protestas en la plaza de Tiananmen de Pekín en 1989, entre otros.

Sin embargo, la autora, como una extraña lejana al mundo político y social, durante sus 39 años de experiencia como escritora, menciona pocos aspectos explícitamente en referencia al entorno político y social que ella experimentó y vivió (en primera persona). En cambio, aquellas experiencias reales sobre el entorno familiar y el crecimiento personal, relacionado con los recuerdos de su infancia y adolescencia, y de miembros familiares, solían aparecer de forma similar y concreta en su mundo narrativo y ficcional.¹¹² Cuando se la criticó por ser “una extraña”, ella respondió en varias ocasiones que se debería leer con detenimiento sus obras, particularmente las novelas, en las cuales se hace alusión tanto a la historia, la política, la educación, la ciencia, como a los tabús y temas prohibidos, pero a través de la metáfora o mediante la alusión implícita.¹¹³

¹¹² Por ejemplo, en *Serpiente emplumada* encontramos a la abuela Xuan Ming, creyente budista; la madre dictadora Ruo Mu, ama de casa; el talentoso y respetable padre Lu Chen, profesor y la chica rebelde Yu Se, pintora. Además de la identidad de personajes ficticios similares a sus familiares, las diferentes personalidades, la desigualdad de sexos (p. ej. el desprecio a las niñas y el aprecio a niño) en la abuela y la madre, la caballerosidad del padre, la rebelión de la autora y sus historias, mencionadas en entrevistas y ensayos autográficos también solían ser reflejados en los personajes de sus obras.

¹¹³ Se puede ver esta declaración de Xu Xiaobin, en la entrevista con el crítico Jiang, GuangPing “El tiempo convierte la historia en cuentos infantiles”. Y en la entrevista con el crítico Li, GuoSheng, “Las reglas sociales han cambiado”, *Los siete velos del vestido de Salomé*. pp. 209- 204. Pero resulta contradictorio el que, en los últimos años, la autora afirmó que ella era una idealista y no le interesaba intervenir en los asuntos políticos, así que todas sus obras no tenían nada que ver con la política. Véase

Debido a que en su narrativa se encuentran huellas de su experiencia personal, y así como un estilo de escritura personalizado desde una visión íntima y subjetiva, “hace a sus obras tener el sentido autobiográfico, [...] a menudo se considera a la autora como un miembro no relevante de una corriente literaria (Femenina contemporánea o Narrativa personalizada)”¹¹⁴. Por otro lado, los críticos la han denominado “escritora bruja”¹¹⁵, dado que suele utilizar los símbolos o imágenes mágicas y misteriosas provenientes de fábulas, leyendas, cuentos religiosos o del misterio.

A través de una visión general de las obras de Xu desde las más tempranas a las últimas, la trayectoria narrativa de Xu se puede dividir en cuatro etapas. En la primera etapa, las obras giran en torno a la temática romántica y sentimental. Algunos ejemplos son *Acepte este ramo de flores*《请收下这束鲜花》(1983), *Los árboles vitales a las dos orillas del río*《河两岸是生命之树》(1989), *Investigación de una chica sobre las enfermedades mentales*《对一个精神病人的调查》(1989), que se trata del amor puro de las adolescentes.

En cuanto a la segunda etapa, tiene una temática mística y centrada en la naturaleza y la creencia. Entre sus obras más destacadas encontramos *Fuego Marino* (1989) acerca del amor destructivo por las mentiras y la inferioridad, la de *Sueño en Dunhuang*《敦煌遗梦》alrededor del amor prohibido y de la huida. En la tercera etapa, se centra en la temática de la educación e historia femeninas, como *Serpiente emplumada*《羽蛇》(1998), en relación con el amor perdido y expiatorio durante el crecimiento de una niña a adulta, la de *La Princesa Deling*《德龄公主》(2004),

esta declaración en “Último clavo de ataúd de idealista”, *Entrevista de la prensa de lectura de Zhonghua*. Disponible en http://www.xinhuanet.com/book/2017-01/18/c_129449839.htm, Fecha de consulta: 12/06/2019. [徐小斌, 姜广平, 李国盛: <访谈: 时间总把历史变成童话> <访谈: 社会游戏规则已然改变>《莎乐美的七重纱》p.209, p.224. 徐小斌: 理想主义的最后一颗棺材钉-中华读书报访谈]

¹¹⁴ TingJun Chen, *Lonely Shadow of the Stray Road: On Xu Xiaobin's Novels*. TFM. Taiwan. p. 1 [陈亭匀,《歧路孤影: 徐小斌长篇小说论》(2012), 硕士论文, p.1.] Texto original: 使文本读来有自传意味 [...] 常被视为文学流派的一员而非代表人员.

¹¹⁵ Sobre los estudios de las características mágicas y la cultura de misterio en las obras de Xu Xiaobin se pueden consultar los TFM siguientes: *Las magias contemporáneas en el camino hacia la muerte- la complejidad de la magia de Xu* de Li XiaoMei, *El mundo misterioso y mágico – la relación entre la cultura misteriosa y las novelas de Xu*. De Hu ping. [李晓梅《死亡之路上的现代女巫们-徐小斌的巫女情结深探》硕士论文, 胡婷《巫风弥漫的世界-论徐小斌小说与巫文化》, 硕士论文]

basándose de una princesa real en la Historia, que enfoca su historia educacional, familiar, amorosa con un extranjero y experiencia profesional en el Palacio de Prohibido. La última etapa es un regreso a la primera, pero su melodía está más ilusionada e fantástica. Se construye los espacios narrativos en los paraísos que solo aparece en los cuentos de hadas. Como por ejemplo el mundo del mar en la fábula mítica *Flores fundidas en el infierno* 《炼狱之花》 (2010), que trata del amor entre la princesa Sirena y el príncipe humano. También en la novela romántica *Cisne* 《天鹅》 (2013), que se centra en el amor espiritual entre una música divorciada de ciudad y un joven sargento de zona fronteriza.¹¹⁶

Hay que indicar la última novela distinta a todos los anteriores, *El aniversario de cristal de casados*《水晶婚》 (2016) que en tercera persona se trata de las dificultades en la relación matrimonial. Es un relato parcialmente autobiográfico de estilo cuasi-documental, pero no da al público en China, sino en Estado Unido con el idioma inglés. Esto probablemente se debe a la protección de información personal y familiar, porque muchos escritores chinos usan en pocas ocasiones la primera persona en obras para respetar a una tradición china de que no transmite los escándalos familiares y rencores personales (las emociones negativas y oscuras) al público. Sobre la tradición del narrador, Zheng Pingyan también afirma que en las novelas clásicas suele utilizar el narrador en tercera persona que no interviene con el relato.¹¹⁷ Xu, siguiendo esta tradición, la tercera persona es el frecuente narrador en sus obras, incluso para su relato autobiográfico. Se parece que se pone una máscara con otros hombres para proteger a sí mismo y evitar las miradas de otros.

Gracias a los cambios de temática¹¹⁸, de características de los personajes, de

¹¹⁶ Aquí solo se mencionan las novelas. La autora también ha creado una gran cantidad de cuentas largas, así como guiones, libros ilustrados con sus propias acuarelas y otras obras artísticas. Los cambios de tema y de estilo lingüístico de la autora se pueden consultar en el TFM de Chen Tingyun, *Lonely Shadow of the Stray Road: On Xu Xiaobin's Novels* (2012).

¹¹⁷ Zheng Ping Yan, *Desde la situación de intervención hacia la liberación de sí mismo: Estudio del escritor Guo, Songfen*, Taiwán, 2012, p.130. [颜正萍, 《从介入境遇到自我解放: 郭松芬再探》, 2012, p.130.]

¹¹⁸ Con respecto a la variabilidad del tema, la autora dijo: “mi escritura se adhiere a tres principios: escritura original, escritura honesta y escritura en profundidad. Pertenezco a un tipo de escritor ‘masoquista’ y me exijo (mucho) a mí mismo, no quiero duplicar a otro, tampoco a mí mismo. Espero que pueda aportar al lector mis ideas más frescas y profundas a la vez... Al escribir, me niego a copiar todo, aunque ahora en sentido básico es una era de replicación, una era de alta simulación”. en Xu Xiaobin,

aspectos temporales y espaciales de la trama y de los estilos de lenguaje de cada libro, la lectura de Xu resulta una aventura fascinante y mágica. Detrás de estos cambios se esconde en la profundidad de su narrativa los temas tópicos relacionados con la atención humanista, la subjetividad femenina, la autoconciencia femenina, la reinterpretación del amor secular de las mujeres, la situación familiar y social de la vida de las mujeres, la relación entre madres e hijas, entre mujeres y mujeres, entre mujeres y hombres, entre el ser humano y dios, y la naturaleza, así como la pérdida, la traición y la huida en la experiencia del crecimiento femenino.

3.2 Principales críticas de la narrativa de Xu Xiaobin

“La cantidad de trabajo considerable de Xu Xiaobin y sus años creativos equivalentes al nuevo período después de la Reforma económica de China (1978)”¹¹⁹ no le permitió convertirse en una de las escritoras de la corriente principal, ni captar la misma atención que la de sus obras. Representa un estilo original de creación literaria que “no pertenece a ninguna corriente y a ninguna escuela”¹²⁰ y que deja a la autora marginada. Cuando se le ha preguntado sobre la marginación, “ser marginada”, ha contestado:

“No me gusta escribir por dinero o fama. [...] Lo primordial de amarse a sí mismo es evitar ser humillado en cualquier circunstancia. De vez en cuando, la fama y fortuna se convertirán en espada afilada para humillarte. En caso de no tener coraje de rechazar, serás cruelmente clavado en el pilar de la vergüenza, nadie podrá escaparse. [...] Si hubiera tomado en cuenta mi edad, yo debería pertenecer a la generación de la Campaña de Enviar los jóvenes al Campo. Pero no quiero ser una escritora de la corriente literaria de dicha generación. [...] Soy una persona que quiere volar libremente desde la infancia. [...] La historia siempre hace algunas bromas crueles: los que estuvieron en la corriente principal todavía están en la corriente

Otros, Cultura y Arte Publishing House, 2010, Prefacio del libro. [徐小斌, 《别人》, 文化艺术出版社, 2010, 书序] Disponible en <http://www.haozuojia.com/wzzx/zjdt/268408.shtml>, Fecha de consulta: 14/06/2019

¹¹⁹ Dai Jinghua, “Self-Entangling Psychedelic Gardens-Reading Xu Xiaobin”, *Contemporary writer review*, 1991, No.1, p.46. [戴锦华, <自我缠绕的迷幻花园 – 阅读徐小斌>, 《当代作家评论》]

¹²⁰ Wang Hongqi, “On the Pioneer Value of Xu Xiaobin's Literary Creation from *Serpiente emplumada to Flores fundidas en el infierno*”, *Masterpiece Appreciation*. No.6, p.39. [王红旗, <谈徐小斌文学创作的先锋价值从《羽蛇》到《炼狱之花》>, 《名作欣赏》]

principal, y los que fueron marginados todavía siguen al margen. Esto está determinado por la sangre que recorre mi cuerpo: también quiero caminar sin obstrucciones (en las corrientes principales), pero no es lo que quiero obtener. Mi sangre determina que no puedo obtener ese mérito. [...] Ten cuidado, limpia, cuida las plumas, abandónalo para la persistencia.”¹²¹

La crítica de la obra de Xu está muy polarizada. Una gran parte de los expertos elogian a la autora. Por ejemplo, los autores Meng Fanhua y Chen Xiaoming¹²² creen que generalmente hay dos tipos de escritores en China, y que se corresponden con uno sobrevalorado y otro infravalorado. Xu pertenece a la tercera categoría: una autora considerable, pero con pocas críticas y pocos estudios.¹²³ Wang Hongqi considera que la importancia de las novelas de Xu para la historia de la literatura femenina contemporánea es igual a la relevancia de las escritoras en la historia de la literatura contemporánea. En particular, Wang señala que *Serpiente emplumada* y *Flores fundidas en el infierno* son obras maestras porque “toman la dolorosa experiencia de la supervivencia y el destino de las mujeres como punto de partida en la narración para expresar la atención universalizada a la realidad, la historia y el futuro de la sociedad humana”.¹²⁴ El elogio de He Guimei de la autora es más específico:

“Su novela es un extraño círculo y laberinto compuesto de inteligencia y poesía, ciencia y misterio, símbolo y metáfora, maniobra y mutación, espacio metafísico y profunda experiencia femenina. [...] Siempre se cambia libremente del pasado al presente, del misterio a la realidad,

¹²¹ Xu Xiaobin, *Otros*, Cultura y Arte Publishing House, 2010, Prefacio del libro. Texto original: 为了金钱名利写作不是我的菜。[...] 爱自己, 首先就是要让自己在任何情况下不要受到羞辱——有时候, 名利会成为羞辱自己的利剑, 如果没有勇气拒绝, 就会被无情地钉在耻辱柱上, 谁也别想侥幸逃脱。[...] 按照年龄段, 我应当属于知青一代, 但我并不想搭知青文学的车, [...] 我从小就是一个想自由飞翔的人。[...] 历史总会开一些残酷的玩笑: 当年处于主流的人, 现在依旧处于主流, 当时被边缘化的人现在仍然处于边缘。这是骨子里的血液决定的——我也很想要一个畅通无阻的通行证, 但是它不是我想要就可以得到的, 我的血液决定了我拿不到那个通行证。[...] 慎独, 干净, 爱惜羽毛, 为坚守而放弃。

¹²² Ambos son conocidos profesores universitarios y críticos literarios famosos. Desde la década de los 90, las obras de Xu Xiaobin han acaparado la atención de numerosos críticos literarios. Ellos también son uno de los primeros críticos a las obras de Xu Xiaobin en China, y sus críticas suelen servir como fuentes primarias en los estudios actuales de dicha autora.

¹²³ Meng, Fanhua, *Informe del seminario de la creación literaria de Xu Xiaobin durante los años 30 en Pekín*, 2013. Disponible en <http://www.dayaculture.com/news.php?do=view&aid=546> (Fecha de consulta: 14/06/2019) [孟繁华, 《徐小斌文学创作 30 年在京研讨会全景报道》]

¹²⁴ Wang Hongqi, “On the Pioneer Value of Xu Xiaobin's Literary Creation from *Serpiente emplumada* to *Flores fundidas en el infierno*”, *Masterpiece Appreciation*. No.6, p.40.

luego de la realidad a un nivel superior de lo desconocido. [...] El conflicto y enfrentamiento entre lo secular y lo trascendente, el carácter comercial y lo humanista, el ruido de la multitud y la “voz de la naturaleza”, el “fenómeno Xu Xiaobin” merece nuestra atención e investigación: la autora es preciosa”.¹²⁵

En el otro extremo de la crítica literaria encontramos a aquellos expertos que consideran que la obra de esta autora está caracterizada por la incomprensión. Por ejemplo, el famoso autor Lin Jinlan analiza y evalúa su obra afirmando que a Xu no le preocupaban las políticas nacionales ni las tendencias de pensamiento extranjeras. Su escritura está conforme a la subjetividad, motivo por el que a otros les cuesta mucho entenderla.¹²⁶

Suponemos que existen dos razones para realizar dicha crítica. La primera razón es que el gran número de aficiones y la rica experiencia personal y su pasión por la lectura nutren el contenido de su narrativa.¹²⁷ Si el lector no tiene una experiencia personal o de lectura o de cultura similares, será difícil que entienda los escenarios creados por las palabras de la autora. La segunda razón es la singularidad del estilo y de su narrativa. En sus primeras obras, el estilo es tan barroco como la pérgola de la vid.¹²⁸ Y el estilo narrativo es complicado como un juego de Tetris Ruso. Por un lado se utilizan muchas imágenes misteriosas y metáforas cultas provenientes de la historia, la leyenda, la religión u otras fuentes; por otro lado, se construyen los juegos de palabras de tipo intelectual en las tramas para que los descifre el lector.¹²⁹ En su narrativa,

¹²⁵ He Guimei, "Light of Eden-He Guimei's Interview with Xu Xiaobin", *Flower City*, No. 5, 1998, p.124 [贺桂梅, <伊甸之光-贺桂梅访徐小斌>《花城》] Texto original: 她的小说是由智性与诗情、科学与神秘、象征与隐喻、回旋与变异、玄奥的形而上空间与深刻的女性经验等交织在一起组成的怪圈和迷宫。[...] 总是在不知不觉中由异域回到当下, 由神秘转入现实, 又从现实过渡到更高层次的未知。[...] 在九十年代世俗与超越, 拜金狂潮与人文情愫, 众声聒噪与“天籁之音”的冲突与对峙中, “徐小斌现象”值得我们足够的重视与研究--她弥足珍贵。

¹²⁶ Xu Xiaobin, “His light, deep mourning for Mr. Lin Jinlan”, *Los siete velos del vestido de Salomé*. p94. [徐小斌, <他的光芒, 深切悼念林斤澜先生>, 《莎乐美的七重纱》]

¹²⁷ Xu Xiaobin explica que la inspiración de su obra no solo proviene de su propia experiencia vital y pasión por la lectura de obras literaria, sino que también se inspira en otros campos, como la pintura, la música, el cine y la televisión, la escultura, y las ciencias naturales. Tiene una amplia gama de intereses, especialmente en el misticismo oriental y occidental, la armadura de Chimen, I Ching, psicología occidental, astrología, cartas del tarot, alquimia. Estas experiencias personales y lecturas han alimentado sus obras. Ver nota 12 para consultar la fuente.

¹²⁸ Xu Xiaobin, Wu Yan, “Entrevista - Nunca reconciliada con el mundo”, *Masterpiece Appreciation*, No.31, 2014, p.60. [徐小斌, 吴言: <同这个世界不曾和解 - 徐小斌访谈(下)>《名作欣赏》]

¹²⁹ Xu Xiaobin, “Adicción a Sphinx”, *Cultura*, Revista electrónica, 2017. Disponible en

además de centrarse en la experiencia personal desde un punto de vista subjetivo e íntimo, aún se presta a los métodos como el montaje, el zoom, el flashback, la congelación, la edición de una película y los espacios en blanco¹³⁰ o los primeros planos.¹³¹ Si bien la variabilidad y la complejidad del estilo y la forma de la narrativa pueden brindar a los lectores una experiencia de lectura diferente, es más probable que cause un punto muerto en la lectura debido a la malinterpretación o la incomprensión.

Frente a su marginalidad de la corriente principal y la confusión de los lectores, la autora ha dicho: “Nunca considero a los lectores cuando estoy escribiendo;”¹³² y pienso que la escritura debería estar orientada hacia la pura literatura y lejos de los círculos de críticos literarios y del público”¹³³. Esta actitud de la autora refleja su alejamiento de los críticos, editores y lectores en las dos primeras décadas de su vida de creación. En la última década la autora ha cambiado el “no considerar a lectores”, y dijo en una entrevista que se debería seguir con el paso de desarrollo de la época y conocer el idioma y la cultura de hoy; por lo tanto, para tener en cuenta “la regla de juego de la sociedad actual” (hacer referencia al estilo de lenguaje y la capacidad de aceptación de los jóvenes). En la novela *Flores fundidas en el infierno* (2010) sustituye el lenguaje “barroco” por uno simplificado, y utiliza el estilo de narrativa explícito en lugar del implícito, así como la incorporación de expresiones nuevas y populares de las redes sociales.¹³⁴ En varias ocasiones, la autora también ha expresado el deseo de quitar la etiqueta de “creación subjetiva o personalizada” para buscar un camino más abierto y amplio de la creación literaria en el futuro:

“Las buenas novelas deben ser complejas, ambiguas y

<https://kknews.cc/zh-sg/culture/965yoe8.html>. (14/06/2019) [徐小斌, <斯芬克斯的诱拐>《文化》电子报, 2017]

¹³⁰ Dejar espacios en blanco es un método más usado en la pintura china, y proviene de las costumbres tradicionales de pintores antiguos. Este espacio es un espacio para la imaginación.

¹³¹ Xu Xiaobin, Wang Hongqi, “La vanguardia de la creación literaria de Xu Xiaobin en tres mundos (humano, dios, naturaleza)” *China Women's Culture Forum*, Revista electrónica, 2010. Disponible en http://www.china.com.cn/blog/zhuanli/female/2010-11/18/content_21370715.htm (21/06/2019) [徐小斌, 王红旗: <徐小斌文学创作跨越三界的先锋性>《中国女性文化论坛》]

¹³² Entrevista de Xu XiaoBin en Televisión. Disponible en http://phtv.ifeng.com/program/mrmdm/200904/0408_1597_1096970_4.shtml (21/06/2019).

¹³³ Xu XiaoBin, Jiang Guangping: “Entrevista: El tiempo convierte la historia en una cuenta infantil.” *Los siete velos del vestido de Salomé*, p. 215.

¹³⁴ Xu XiaoBin, Li Guo Sheng: “Entrevista: La regla del juego de sociedad ha cambiado”. *Los siete velos del vestido de Salomé*. pp.231-232.

caóticas. Deben borrar todo rastro de conexión entre la ilusión y la realidad, convirtiéndolas en un todo. Por otro lado, pueden expandirse en innumerables direcciones, mostrando la diversidad y posibilidad [...] No hay duda de que un escritor que no se atreve a torturar su alma y examinar su propio corazón no es real. Pero si un escritor solo escribe sobre sí mismo, estará exhausto, aunque él mismo es una mina de oro. Creo que la mejor salida para la literatura femenina es encontrar una manera de conectar su propia alma con el mundo exterior, de modo que la escritura pueda continuar ganando pasión y tensión, sin volverse atrás ni vacilar. Solo de esta manera podemos evitar la situación de una escritura personalizada y entrar en un mundo más amplio.”¹³⁵

La persistencia en sí mismo no es cosa fácil. Especialmente en la era actual de la economía con tendencia materialista y consumista, la persistencia en uno mismo sin tomar en cuenta los valores prácticos y comerciales, como el espíritu de caballero de Don Quijote, es romántica, idealista y una broma. La autora ignora las críticas y la incompreensión de otros, sin pretender el honor ni buscar algún beneficio. Realmente hace de la creación literaria una manera de torturar su alma, una forma de examinar su corazón, un medio de insistir en su propia voz. Han pasado casi 40 años en ese camino de búsqueda de una creación personalizada donde encontrar la conexión sin costura entre la realidad y la ficción, y entre el pequeño "yo" del mundo interno y el gran "yo" del mundo externo. La autora se empapa del romanticismo de Don Quijote, quien imagina cabañas de paja como castillos, molinos de viento como gigantes, una muchacha campesina como princesa encantada, miseria como auto-salvación, es decir, las largas aventuras como una autorrealización extrema. Se entreteje su propia imaginación en el mundo ficcional de los personajes creados con el uso de bolígrafos y pinceles de tinta. Con la ayuda de la “Varita mágica de Harry Potter” y el “Código de Da Vinci” se pone a dicho mundo la magia misteriosa e irrompible, con la que lo fija

¹³⁵ Xu XiaoBin, “Solo el alma puede conectarse con el mundo”. Literatura, Revista electrónica, 2018. Disponible en <http://www.chinawriter.com.cn/n1/2018/0427/c404032-29954303.html> (14/06/2019). [徐小斌, <只有灵魂可与世界接轨>, 《文学电子报》] Texto original: 好的小说, 必然是复杂、多义、混沌的, 抹去虚幻与现实相接的所有痕迹, 使它们浑然一体, 从另一方面来看, 它们又可以向无数个方位展开, 展示多样性与可能性。[...] 毫无疑问, 不敢拷问自己的灵魂、审视自己内心的作家不是真正的作家, 但是, 如果一个人只是写自己, 那么即使他是一座富矿也必定会被穷尽。我想, 女性文学的最好出路就是找到一个把自己的心灵与外部世界对接的方法, 这样可以使写作不断获得一种激情与张力, 而不至于慢慢退缩和委顿。这样才能避开个人化写作的困境, 进入到一个更加广阔的世界。

constantemente en un misterioso paraíso lejano, como “el jardín de Edén”, entre el mundo imaginario y el real.

3.3 Estudios principales de la narrativa de Xu Xiaobin

La investigación sobre Xu Xiaobin comenzó en los años 90, aunque Xu había publicado una pequeña cantidad de obras literarias en los años 80. La mayoría de las obras de los años 80 son cuentos y novelas de mediana extensión.¹³⁶ Sus obras no han recibido la atención de los críticos hasta la publicación de sus tres importantes novelas y una gran cantidad de cuentos y novelas de extensión mediana cuyo estilo de escritura madura en los años 90. Por lo tanto, “Xu Xiaobin se suele incluir en la literatura de los años 90 del siglo XX, no en la de los 80”.¹³⁷

Los investigadores que han estudiado las obras de Xu Xiaobin en los años 90 se han convertido en críticos o profesores de literatura conocidos en el ámbito académico. Gracias a ellos, han aparecido muchos artículos o investigaciones sobre las obras de Xu en los últimos 20 años. Según las estadísticas de los datos de CNKI, hay 35 Trabajos fin de Master sobre las obras de Xu (2002-2017), de las cuales 28 son estudios monográficos de las obras de Xu, y los otros 7 enumeran a Xu como parte de la literatura femenina contemporánea o la literatura de vanguardia. Además hay más de 200 artículos sobre Xu (1994-2018).¹³⁸ Sin embargo, en comparación con la investigación de escritores contemporáneos de la corriente literaria principal, como Yu Hua, Mo Yan, Yan Lianke, Beicun, Su Tong, Jia Pingwa, Can Xue, Chi Li, Wang Yi'an, Tie Ning, y con la investigación de las representantes de la escritura femenina personalizada como Yan Geling, Hong Ying, Lin Bai, Chen Ran, la cantidad de los estudios de Xu no llega a una décima parte de su bibliografía. Debido a pocas

¹³⁶ Como el crítico Bai Ye indica, las novelas de larga extensión suelen ser consideradas como un símbolo importante de los más altos logros de la creación literaria de un escritor, aún de un período determinado. Por eso, en comparación con los cuentos o novelas de extensión corta y mediana, las novelas extensas han resultado más atrayentes en el ámbito literario. Eso supone la razón de que no exista una crítica ni investigación sobre Xu en los años 80. Consulta en Bai Ye, “Variación sigilosa en el proceso sostenible: el resumen del círculo literario de 2009” *Revista electrónica de Arte*, Disponible en <http://www.chinawriter.com.cn/wxpl/2010/2010-02-03/82232.html> (12/12/2019).

¹³⁷ Chen, TingJun, *Lonely Shadow of the Stray Road: On Xu Xiaobin's Novels*. TFM. Taiwan, 2012, p. 2. [陈亭匀,《歧路孤影: 徐小斌长篇小说论》(2012), 硕士论文, p.2.] Texto original: 徐小斌往往被归入二十世纪九十年代的文学讨论, 而非八十年代。

¹³⁸ Véase en la búsqueda de CNKI <http://yuanjian.cnki.com.cn/Search/Result> (17/06/2019)

investigaciones de Xu, en los libros relacionados con la historia de literatura contemporánea, es difícil encontrar los registros suficientes sobre la dicha autora. Como en el *Historia de literatura contemporánea* de Hong, ZiCheng, se cataloga Xu como una representante de “la escritura femenina y personalizada” de los años 90 y se introducen sus obras con un breve párrafo insignificante.¹³⁹

Con respecto a los estudios de Xu, podemos encontrar cuatro tipos:

I. Desde la perspectiva de la teoría de prototipos y la escritura femenina, se estudian los temas de la relación entre madre e hija, la hermandad, los destinos de la mujer, la conciencia de escape, el amor femenino, la conciencia femenina y la subjetividad en las novelas de Xu Xiaobin. Por ejemplo, *La conciencia de escape y el destino de las mujeres: la creación novedosa de Xu Xiaobin en los años noventa* 《逃离意识与女性宿命-徐小斌九十年代的小说创作》 de Meng Fanhua (1996), *El jardín psicodélico auto-enredado: Lectura a Xu Xiaobin* 《自我缠绕的迷幻花园-阅读徐小斌》 de Dai JingHua (1999), *La magia moderna en el camino a la muerte* 《死亡之路上的现代巫女们》 de Li Xiaomei (2001), *Brillos en el laberinto del alma de mujeres* 《潜入女性心灵迷宫的光束》 de Ji Zhiyin (2006), *Escape ardiente en un camino diferente* 《殊途上演绎灼伤的逃遁》 de Sun HaiYan (2012), *Estudio sobre los prototipos mitológicos en las novelas de Xu Xiaobin* 《徐小斌小说创作的神话原型研究》 de Wei Zhe (2016).

II. Desde una perspectiva estilística, se han analizado los orígenes y las características relacionadas con el misticismo, las culturas del misterio y de la religión, el estilo literario con un tono depresivo, solitario, creativo, personalizado o femenino en las novelas de Xu Xiaobin. Algunos ejemplos que podemos citar son: *Travesía de las regiones polares en textos desconocidos: la imaginación en la narrativa de Xu Xiaobin* 《穿越不可知的语言极地 -关于徐小斌小说叙事的断想》 de Chen Xiaoming (1998), *La verdad y la desconstrucción de “un impar”* 《异数的真相与消解》 de Wang Yi (2007), *Los novelas de Xu y su relación con la Biblia* 《徐小斌小说与圣经》 de Luo Yun (2012), *El mundo extendido por los vientos mágicos* 《巫风弥漫的世界》 de Hu Yan (2013), *La*

¹³⁹ Hong, ZiCheng, *Historia de literatura contemporánea*, Pekín, 2007, p. 190.

lucha y redención de la escritura solitaria 《抗争与救赎的孤独书写》 de Wang Xiaoxuan (2014), *Análisis de la creación novedosa de Xu y su relación con la cultura misteriosa* de Wu Yongdan 《解析徐小斌小说创作与神秘文化的因缘》 (2014), *Estudio de la escritura depresiva de las novela de Xu* 《论徐小斌小说的压抑书写》 de Zhang Juan (2015), *Estudio de la estrategia narrativa de las novelas de Xu Xiaobin* 《论徐小斌小说的叙事策略》 de Han Yang (2017).

III. Desde la perspectiva del psicoanálisis o de género, en las novelas de Xu Xiaobin se estudian las imágenes masculinas y femeninas, así como las máscaras engañosas que esconden la verdadera personalidad. Por ejemplo, estos aspectos son visibles en *Travesía de las regiones polares por las mujeres misteriosas: Estudio psicoanalítico de la creación novedosa de Xu Xiaobin* 《穿越“神秘”的女性极地-徐小斌小说创作的精神分析学研究》 de Tang Chunlan (2005), *Baile solitario con la máscara descubierta* 《揭开面具独舞》 de Li Xinna (2008), *Estudio psicoanalítico de imágenes masculinas en las novelas de Xu Xiaobin* 《徐小斌小说中男性形象的精神分析学研究》 de Hu Rong (2017).

IV. Desde la crítica ecológica, se estudia la relación entre el hombre y la naturaleza, así como la conciencia ecológica en las novelas de Xu Xiaobin. Por ejemplo, *Crítica ecológica de la creación literaria de Xu Xiaobin* 《徐小斌文学创作的生态批评》 de Kang Jian (2011).

En la actualidad, no existe todavía una tesis doctoral dedicada a las obras de Xu Xiaobin en China ni en España. Entre las obras de la autora, se han publicado en inglés tres novelas, *Dunhuang Dream*, *Feathered Serpent*, y *Crystal Wedding*, y dos recopilaciones de cuentos y novelas de extensión mediana, titulados *Snow* y *Queen Bee*. Una obra publicada en español es *Feather Snake (Serpiente emplumada)*. En España todavía no reciben una atención considerable de las obras de Xu. Las críticas o estudios sobre dicha autora son escasas, por lo que tenemos interés en introducirla y descubrirla en la presente tesis. En el próximo capítulo, comenzamos con el análisis de las primeras novelas de la autora, partiendo de la narración (trama, temporalidad, espacio, personajes, etc.), con el fin de compararla con las obras de Almudena Grandes y encontrar así los

rasgos comunes y peculiares de las obras de dichas autoras.

3.4 Obras tempranas de XiaoBin Xu: Una autora anónima en el camino al Romanticismo

La primera novela larga *Fuego Marino* se publica en 1989. Antes de esta novela, la autora publicó varias novelas de extensión mediana, entre las cuales las más famosas son *Acepte este ramo de flores* (1981), *Los árboles vitales a las dos orillas del río* (1989), y la *Investigación de una chica sobre las enfermedades mentales* (1989). Estas tres novelas son ejemplo de su narración temprana, y deben presentarse brevemente en este momento como el fundamento del estudio de las novelas posteriores.

Acepte este ramo de flores, tiene un narrador en una segunda persona o “tú”, y narra el amor adolescente de una chica joven. Cuando tenía cuatro años, sus padres fueron detenidos por problemas políticos. Desde entonces, la niña vivió con su abuela. Por la autocracia de su abuela y la falta de amor paterno y materno, tenía un carácter muy cobarde y frágil. Su abuela murió cuando tenía doce años, hecho que le hizo sentir indefensa y desolada, hasta llegar a suicidarse saltando desde un edificio. Afortunadamente, no murió aunque se fracturó varias partes del cuerpo, y fue rescatada por un cirujano. Este médico, como un rayo de sol, iluminó su vida oscura y le permitió encontrar la esperanza: será médica y trabajaría con él. La joven no se atrevía a revelar su amor unilateral y observaba silenciosamente el trabajo y la vida del médico durante los siguientes cuatro años. Tras este periodo, y con un hábito de estudio duro, se convirtió en alumna de nuevo ingreso en los estudios de Medicina de una universidad. Decidió acudir al hospital donde él trabaja para mostrar su amor con un ramo de flores de Agust Lily White (*Hosta plantaginea*). Sin embargo, el médico no la recordaba, tenía cáncer de sangre y pronto moriría.

El lenguaje floral de la Agust Lily White es puro y noble. La estructura de la historia, con el comienzo de las flores (color blanco) y el fin del cáncer de sangre (color rojo), alude a la muerte y a la tristeza de un amor puro que aún no ha brotado. Los colores blanco y rojo simbolizan el matiz binario de la historia entre el médico y la paciente, entre salvador y creyente, entre salvación y pasión, entre dar y entregar, entre morir y vivir, y entre experiencia e ignorancia. El hospital es el principal espacio

narrativo, con el que se expresa la urgente esperanza de la salvación del alma nerviosa y herida del “tú”. El tiempo narrativo es retrospectivo: a partir del “tú” acudimos al hospital para visitar con un ramo de flores al médico, quien tiene cáncer y no la recuerda, y posteriormente nos dirigimos hacia la experiencia vital del “tú” (recuerdos de su etapa infantil, el suicidio el momento de conocer al médico, el renacer de la esperanza de vida, el enamoramiento, la etapa de observar al médico, el hecho de convertirse en alumna universitaria en Medicina, y finalmente el trágico destino del médico). En esta historia, solo el médico tiene nombre, el resto de los personajes que aparecen en la obra se nombran dependiendo de su profesión o apariencia, como la actriz, la enfermera, la bella, e incluso la protagonista “tú” a la que se denomina “niña”. Esta técnica permite minimizar la insignificancia de los personajes anónimos y maximiza la importancia del médico. Este contraste de la figura de los personajes tiene un sentido religioso de lo humano (anónimo) y lo divino (con nombre). Además, la autora utiliza la oración imperativa afirmativa para el título novelesco, con lo que se transmite una fuerte impresión en el lector relacionada con el amor no correspondido y la admiración profunda de una niña nerviosa y humilde hacia un médico salvador.

Los árboles vitales a las dos orillas del río se caracterizan por tener un punto de vista múltiple (es decir, un cambio de narrador protagonista) en primera persona, similar a un monólogo y discurso de varios protagonistas, un guion de película, una entrevista o un diálogo. Esta forma narrativa es muy popular en las escritoras contemporáneas, por ejemplo en *Historia de un abrigo* de Soledad Puértolas, o *Tres almas para un corazón*, de Guillermina Mekuy, porque no solo hace referencia a los personajes vividos y etéreos, sino que aumenta la credibilidad de la historia.

Esta novela es una versión adaptada de *La Cenicienta*. Se narra la vida de un médico joven brillante llamado Chu (caracterizado como un príncipe), quien encuentra en el hospital a una paciente misteriosa de nuevo ingreso (caracterizada como Cenicienta). Esta paciente era una pintora melancólica y huérfana llamada Meng, quien acaba de salir de la cárcel tras nueve meses en prisión por las “Protestas en la plaza de Tiananmen de 1989”¹⁴⁰. Luego de conocerla, el médico siente atracción por el alma pura,

¹⁴⁰ Es una manifestación importante de los alumnos universitarios contra el Gobierno chino en la Historia Contemporánea. Por la censura política, ahora no se ven registros documentales en los libros de Historias

noble y libre de la pintora y termina enamorándose de ella. Cuando ellos se conocen y se enamoran, se tropiezan con los obstáculos de la madre del médico y otras admirativas. La madre encarna la dictadura maternal (la madrastra de Cenicienta, obstáculos familiares). Y las admirativas encarnan los atractivos externos como la belleza, el poder o el dinero (las hermanas de Cenicienta, obstáculos sociales). Al final, ellos consiguen fortalecer sus sentimientos hacia su enamorado a través de las tramas que se nutren de mitos antiguos: la profecía de los adivinos en el sueño y los sacrificios con sangre para la redención. Pero, el médico y la pintora no empiezan la relación de noviazgo ni la de matrimonio, sino que deciden ser “ángel de la guarda” de su enamorado.¹⁴¹ Según Genette, la velocidad en la narración, lo isócrona es para la escena, lo nula es para la pausa, lo infinita es para la elipse, lo variable es sumario.¹⁴² Este final abierto que la autora suele utilizar en sus relatos es la elipse.

Este título novelesco toma el concepto del árbol del Jardín del Edén de la Biblia, cuya función es ofrecer al humano la vida eterna. El río se compara con la vida real confusa, oculta y compleja en la que es difícil distinguir entre belleza y fealdad, entre bien y mal, y entre pureza y suciedad. Por otra parte, las orillas del río se comparan con el cielo de Dios distinto del río confuso, que está lleno de “verdad, bondad y belleza”. El protagonista, Chu, es similar al cirujano de la obra *Acepte este ramo de flores*, y se le reconoce como el Salvador del humano, pero esta vez, mira, conoce, se enamora de la pintora, y también la entiende. La pintora, por sus antecedentes penales y su particular historia familiar, es humilde y se siente preocupada. Frente al amor del médico, ella está muy despistada y tiene un dilema moral entre aceptarse y escaparse por la falta de coraje contra su complejo de inferioridad y los conflictos que surgen entre lo real y sus aspiraciones. Esta historia no es un cuento infantil, sino más bien un cuento construido a partir del mundo, de una imagen realista de los adultos. Por este motivo no hay Ángeles o Divinidades para ponerle los zapatos de cristal mágicos. El medio de convertir a la

ni en la televisión. Pero los escritores que han visto esta historia les gustan aludir a dicha manifestación.

¹⁴¹ La autora interpreta el amor secular con un sentido religioso. Para ella, el amor verdadero debe ser sagrado, espiritual y eterno, como el amor del ser humano hacia dios; y la mejor relación de los enamorados no es el acompañamiento, sino la custodia platónica. Pero el “Dios” de la autora no es el creado por la Biblia, sino por su imaginación. Para reservar la naturaleza divina de su “Dios” en sus novelas, casi no hay una final feliz para estos personajes “Dios/Salvadores”. La mayoría de los Salvadores se fueron a la “lejanía”, desaparecieron tras su muerte o perdieron su aura divina por la caída en el “infierno de lo humano”.

¹⁴² Gerard Genette, *Nuevo discurso del relato*, Trad. María Rodríguez Tapia, Madrid: Cátedra, 1998, p.26.

“Cenicienta” en “Reina” planteado por la autora es la educación y la experiencia del desarrollo personal: ser una alumna de la Academia de Arte para ocultar su complejo de inferioridad producido por los antecedentes personales. Después, las almas de los protagonistas son torturadas por las duras pruebas para determinar la credibilidad de sus amores a través de la enfermedad, la pérdida de sangre y la amenaza de muerte. Mediante estas torturas y pruebas, tanto psicológicas como físicas, se cumple el rito sagrado de jurar ser custodio/a de su enamorado/a.

Desde una perspectiva masculina, la narración en primera persona de *Investigación de una chica sobre las enfermedades mentales* describe un relato en la que un alumno psicólogo, Liu, ha aceptado el favor de su novia: contactar e investigar a una enferma mental que tiene sed de amor, llamada Jing. Él finge enamorarla para recopilar los materiales del informe psicológico de su novia. Durante ese proceso de acercarse a ella y conocerla, este psicólogo se enamora de la enferma. Una vez finaliza la investigación, el psicólogo tiene que elegir entre su novia (compañera de trabajo), que tiene un futuro prometedor, y la enferma extraña (solitaria que vive en su propio mundo y es rechazada por otras). Finalmente, el practicante elige a su antigua novia.

Esta novela tiene otro título alternativo, *La luz solitaria*, que hace alusión a la enferma, pero también a la autora misma.¹⁴³ El nombre de la enferma presta a la homofonía de la Divinidad de profecía de la novela clásica titulada *Sueño en el pabellón rojo*. Esta Divina, como un semidiós, a través de la imaginación y el sueño, ayuda a seres humanos para descubrir el amor y advertir el abuso de amor, similar al Cupido en la mitología occidental. La autora se encarna en la enferma similar a la pintora de *Los árboles vitales a las dos orillas del río*. En la mirada de otras personas, ella es una

¹⁴³ Yang KuangHan, en el prefacio general de “*Posibilidad de múltiples enfoques y opciones*” de la serie de observaciones literarias de los años 90: *La edad de la simulación: cambios en la literatura surrealista y la imaginación cultural*, (Shanxi Education Press, 1999, p.5), resume diez rasgos destacados de la literatura china de los años 90. En “el desafío de la escritura personalizada” explica que, en la historia de la literatura china moderna, hay demasiadas meta-narrativas, los discursos del “gran yo”, y la escritura de sentido colectivo al servicio de la política (divulgar el espíritu comunista contra el subjetivo y elogiar el sacrificio personal para la realización del interés común). En los años 90, apareció un grupo de escritores que comenzaron el camino individual de la rebelión, separado de la escritura colectiva, con el objetivo de enfatizar la importancia del “pequeño yo” y satirizar lo absurdo de la historia contemporánea con experiencias e historias personales. Por lo tanto, consideramos que Xu es valiente: ella encarna en sus obras a personajes solitarios y lejanos de la comunidad, con la intención de resistir a la colectividad y de divulgar la importancia de la individualidad, así como de desafiar el espíritu comunista respetado por la política china.

malversadora. La verdad es que ella es una fiel contable de una fábrica estatal y suele meter su propio dinero en la caja para equilibrar el déficit de la cuenta. Cuando su exnovio es detenido por un crimen, ella saca ese dinero para salvar a su exnovio. Al final, su exnovio queda libre gracias a su dinero, y ella ha sido expulsada por la fábrica por robar el dinero de la caja.¹⁴⁴ Por lo tanto, todos la consideran como una psicópata que se comporta de manera distinta a las personas normales y tiene una forma de pensar especial y extraña. En realidad, ella es una bruja capaz de predecir la historia y el futuro, y también una genial artista a la que nadie entiende.

A diferencia de las dos novelas precedentes, las características del protagonista masculino cambian de “salvador médico” y “príncipe médico” a “pobre traidor practicante psicólogo”. La protagonista se convierte en una psicópata que está loca y desesperada por amor y por deseos seculares, que quiere escapar de la realidad en busca de la magia y el poder misterioso de la leyenda o la religión para la auto salvación y la autorrealización, en lugar de ser “la niña virginal” y “la alumna de pintura melancólica”, quienes quieren la auto-transformación por la educación superior para ocultar su inferioridad y pretender la igualdad en lo profesional y social. En posteriores novelas, se repite la historia entre la mujer loca que vive y muere por amor y el hombre traidor cobarde, y entre la mujer solitaria y talentosa que se escapa de la realidad y el hombre valiente que aprecia su talento y carácter.

En estas tres primeras obras, podemos ver que la configuración de los personajes, los protagonistas masculinos, se transforman poco a poco desde un salvador a una persona ordinaria, y las protagonistas femeninas lo hacen gradualmente de una niña normal a una adulta loca. Un rasgo común es que ellos son médicos, una profesión sagrada, vocacional y humanitaria a nuestros ojos; y, por otra parte, ellas son enfermas y víctimas que aspiran a ser rescatadas por un médico aunque ya empedecido en su ilusión. En el espacio de la narrativa, a la autora le gustan los lugares que están llenos de tragedia, tales como un hospital, una prisión o un manicomio.

La temporalidad se extiende desde la situación de una chica infeliz y solitaria con

¹⁴⁴ Aquí se alude a la maldad de los jefes de la fábrica sobre el abuso del dinero del Estado y la calumnia de los empleados inocentes para ocultar su corrupción.

una experiencia dolorosa del crecimiento que queda esperando a un príncipe para salvarla, hacia la escapada del amor por un complejo de inferioridad y una categoría muy distinta de la identidad social de ambos, en cuanto ella encuentre y conozca a su príncipe. Después de conocerlo, surgen varias pruebas para comprobar ambas determinaciones del amor: pruebas de dificultad (por ejemplo, la seducción por otras chicas bellas y la oposición de parientes/familiares y jefes) para los príncipes y prueba de crecimiento (por ejemplo, la formación superior o el talento artístico) para las chicas. Durante las pruebas, las tramas siguen la predicción en el sueño, el mito de Samsara, las pesadillas, los recuerdos inolvidables, la confesión ante la muerte y otros cambios psicológicos para afirmar la fidelidad del amor. El argumento desarrolla la búsqueda del amor, el encuentro del amor, la huida del amor, la auto-transformación o auto-dedicación, la prueba de amor o elección de amor, la separación del amor (con mayor frecuencia) o unión matrimonial (menos frecuente). “El modelo de las novelas tempranas de Xu es una versión ampliada de los cuentos de hadas tradicionales”.¹⁴⁵ Los finales trágicos de estas novelas reflejan el romanticismo pesimista de la autora.

La autora dice que todas las protagonistas creadas son ella misma.¹⁴⁶ El hecho de que la dolorosa sombra psicológica producida por la falta de la atención y amor de sus familiares. El urgente anhelo del amor y comprensión de otros provienen de las experiencias reales de la infancia y adolescencia de Xu.¹⁴⁷ La autora utiliza la ficción para narrar su propia infelicidad. La soledad de forma voluntaria y el aislamiento de otras personas son los remedios simples de la auto-protección para evitar las desgracias en las relaciones interpersonales.¹⁴⁸ De tal forma que la autora, con la escritura

¹⁴⁵ Meng Fanhua, “La conciencia de escape y el destino de las mujeres: la creación novedosa de Xu Xiaobin en los años noventa”. *Contemporary writer review*. 1996. N.6, p.31. Texto original: 徐小斌早期的小说模型, 是放大的《安徒生童话》.[孟繁华, <逃离意识与女性宿命-徐小斌九十年代的小说创作> 《当代作家评论》]

¹⁴⁶ Xu XiaoBin, Entrevista. Disponible en <http://history.sina.com.cn/cul/zl/2014-07-10/112895052.shtml> (Fecha de consulta: 23/06/2019)

¹⁴⁷ En los ensayos y autobiografías de Xu, como *Una carta equivocada* (1998) se habla del desamor de su madre por su sexo (es una chica no chico) y la ausencia y el silencio de su padre por su experiencia y crecimiento personal.

¹⁴⁸ Sigmund Freud, *El provenir de una ilusión*, (en versión china, 1998. pp. 11-14.) Se señala que el sufrimiento humano proviene principalmente de enfermedades, muertes y desgracias encontradas en el mundo real y de las relaciones discordantes con los otros. Hay tres formas de tratar este sufrimiento doloroso: transferencia de interés (aceptar la realidad y reducir el estándar de la felicidad), la sustitución ilusa (disfrutar de la ilusión de obras artísticas) y el uso de productos químicos para conseguir paralizarse, dado que el alcohol o las drogas cambian la percepción del cuerpo. Obviamente, la obsesión del autor con la escritura es un medio de escaparse y desahogarse frente a la insatisfacción del mundo real y una

reprimida y lejana de la realidad, teje un refugio para proteger su alma solitaria y sobrevivir con su cuerpo en el mundo real. En *Los árboles vitales a las dos orillas del río*, la autora, en la voz de la pintora, dice que:

La pintura es el medio por el cual olvido todo y me esfuerzo por sobrevivir. [...] (La pintura) Es mi vida, y más importante que mi vida. (Xu, 1998d:107) [...] No necesité ninguna comprensión hace tiempo. El alma humana es inherentemente incomunicable. La conciencia pertenece a la categoría privada. No hay comprensión interpersonal, nunca la tendrá. Pero eso para mí es nada, puedo vivir solo en mi propio mundo. [...] Vuelvo al mundo al que estaba familiarizado desde que era pequeña, al mundo construido por las líneas y los colores. Puedo esconderme detrás de este mundo, evitar el río gris y confuso, y evitar toda la suciedad y la fealdad que se derraman en el río. (Xu, 1998d:98).¹⁴⁹

Al configurar la profesión de las protagonistas, también se puede ver un reflejo de la experiencia de la autora, como pintora, contadora, financiera, obrera, artista, una profesión que refleje un fuerte “complejo narcisista”. Por otro lado, a la autora le gusta entretejer las características binarias en un mismo protagonista. Es decir, un personaje posee doble carácter: la nobleza y la fealdad, la pureza y la inmundicia, la cobardía y el coraje, el egoísmo y el desinterés, el materialismo y el idealismo, la desesperación y la esperanza, el narcisismo y la inferioridad, lo común y lo genial. Así lo explica:

La vida no es más que un río gris, con todo lo que contiene: belleza y fealdad, bien y mal, pureza y suciedad, verdad y mentiras. (Xu, 1998d:81) [...] ¿Qué es exactamente el bien? ¿Qué es el mal? Nunca existió una línea clara. [...] La persona, como un conjunto, es muy complicada. No se puede identificarla/caracterizarla por palabras simples como “bueno” o “malo”. Nadie tiene un carácter simple. Los caracteres aparentemente incompatibles como coraje y cobardía, sabiduría y estupidez forman justamente una persona conjunta. (Xu, 1998d:109).

Con respecto a la complejidad de la naturaleza humana, la autora es comparable al “cristiano” más devoto y fiel, insistiendo en la creencia de “verdad, bondad y belleza”. Al igual que la imagen de la “enferma loca” en sus obras, no importa cuán fea y

sustitución imaginaria para tratar su propio dolor psicológico.

¹⁴⁹ Excepto las citas del texto original de las dos novelas *Sueños en Dunhuang* y *Serpiente emplumada* de Xu, las citas de los demás son de la traducción propia.

malvada sea la otra persona, la enferma se aferra siempre a una zona pura en su corazón. La esperanza de un mejor futuro, como la esperanza de otros conversos al cristianismo, se decepciona en la creencia y cree en la decepción:

Incluso la violencia más oscura y brutal no puede destruir la belleza y la bondad de la naturaleza humana. [...] ¡Qué cerca están la belleza, la bondad, la fealdad y la inmundicia! Pero esa es el único camino para que sean libres la bondad y la belleza (del río gris). Una vez soltado, nacerá la belleza. [...] Creo que ahora estamos experimentando un proceso de liberación de la “verdad, amabilidad y belleza” del lodo. Diez años de suciedad¹⁵⁰, no pueden lavarse en un día. [...] Pero debemos creer que ahora ya es mucho mejor que ayer, y mañana será más razonable que hoy... (Xu, 1998d:110)

3.5 *Fuego marino*¹⁵¹: enfrentamiento entre el realismo pesimista y el idealismo optimista

Fuego marino hace referencia a un misterioso fenómeno natural de algunos seres vivos marinos, con objeto de crear una atmósfera misteriosa para la historia. Simbolizan tanto la luz de la esperanza del apareamiento y la reproducción (vivir por amor), como la luz de la destrucción (morir por amor). Esta novela sigue el estilo romántico del amor puro de las primeras novelas de la autora. Se muestra la historia del primer grupo de estudiantes universitarios tras la restauración del examen de ingreso a la universidad después de la Revolución Cultural, la apariencia próspera de toda la sociedad después de la Reforma económica China, y los nuevos conceptos surgidos con el rápido desarrollo de una nueva época retratada como el hedonismo de la vida, el amor al “consumismo” y el matrimonio por obligación o utilitario. También, se incluyen nuevas interpretaciones del amor y conflictos entre las ideas de las mujeres tradicionales y las modernas.

3.5.1 Argumento

En la historia hay tres tramas principales: una trama brillante y secuencial, una

¹⁵⁰ Se alude a los diez años de la Revolución cultural (1966-1976).

¹⁵¹ Xu XiaoBin, *Fuego marino*, también titulada como *Ecos de magias acuáticas*. Editorial HuaYi. 1998 [徐小斌,《海火》, 别名《海妖的歌声》华艺出版社]

trama oscura y retrospectiva y una trama discontinua e intercalada. La trama brillante gira por un lado en torno a la protagonista Jing y la experiencia de cuatro años (1979-1982) de su vida universitaria; y por otra parte, en torno a Da (su hermano) y la aventura en busca de sus sueños. Jing es una chica escéptica y dubitativa. En la universidad, conoce a su mejor amiga Nieves. Pero la amistad se rompe porque Nieves seduce a Ming, el amor de Jing. Como la venganza, Jing deja de confiar en Nieves, e informa a Da que, la declaración de amor de Nieves es una mentira, de manera que Nieves no recibe la respuesta afirmativa de su amor (Da).

De forma paralela, Jing, como una testigo silenciosa, ha descubierto los secretos familiares y personales de Nieves; ha visto la destrucción de los sueños de su hermano Da y ha escuchado por causalidad los escándalos de los otros compañeros y profesores. Tras ver y experimentar tantas alegrías y tristezas, Jing abandona todo y emprende el camino de huida con fe en cumplir su sueño: ser escritora. Los conflictos y luchas entre los compañeros por el éxito académico y por la distribución oficial del mundo laboral¹⁵² terminan una vez graduados.

Da, un surrealista y naturalista, con el objetivo de explotar los secretos de los seres vivos del mar, abandona una vida mejor en Pekín y la compañía de su novia Mei, y se va a una universidad ubicada en una isla donde Jing estudiaba para trabajar como bibliotecario. En los dos primeros años, gracias a su dedicación laboral y a su inversión financiera, ha construido un laboratorio para investigar y proteger los seres vivos marinos. Pero, en los últimos dos años de la vida universitaria, con el desarrollo turístico en la isla impulsado por el gobierno y las dudas que los directivos de la universidad plantean a la competencia sobre la calidad de Da como investigador, este se ve obligado a cerrar su laboratorio. Además del sufrimiento por desengaño respecto a su sueño, sufre también una crisis emocional. Da lleva muchos años de noviazgo con Mei (representante del romanticismo y del liberalismo). Pero no puede casarse con ella porque los padres de Da consideran que Mei no es una buena esposa ni buena madre,

¹⁵² En los años 70 y 80, las universidades se encargaron de repartir puestos de trabajo en los organismos públicos del Estado para los recién graduados. Aunque todos los graduados trabajaron como funcionarios, también había una gran competitividad sobre la calificación o la relación de los trabajadores “enchufados” para conseguir una ciudad más desarrollada, una apuesta más prometedora o un mejor salario y bienestar social. Sin embargo, en los años 90, y debido a un mayor número de graduados y a la menor oferta de empleo en los organismos, las universidades ya no hicieron dicha repartición en adelante.

sino una revolucionaria liberal. Mei viaja a Estados Unidos por motivo de estudios de larga duración. Ante la dura prueba de la distancia en sus relaciones amorosas, ambos se traicionan a nivel físico (se representa el concepto del amor moderno, que separa el deseo sexual del amor). Cuando Mei regresa de Estados Unidos, Da abandona su relación sexual con Nieves, decide casarse con Mei y viaja a EEUU con ella. Pero la Embajada de EEUU en Pekín rechaza su solicitud de visado. Al final, tanto su amor espiritual como sexual, al igual que su sueño, caen en el vacío.

La trama oscura se desarrolla partiendo desde los “secretos familiares” de Nieves. El padre de Nieves fingió morir en el tiempo pasado, pero vivía en el presente como un espectro o fantasma en lugares invisibles y oscuros de su familia misteriosa. Su personalidad se describe como cobarde, delicada y egoísta. Tuvo dos esposas; una del pueblo, designada por sus padres (esta relación conyugal es reconocida por el código de matrimonio tradicional¹⁵³); y la otra, de una familia rica de la ciudad que conoció cuando intentaba escapar del matrimonio antes mencionado y motivado por los intereses de la familia de la chica (esta relación conyugal es reconocida por la ley del matrimonio moderno). Sin embargo, ninguna de las esposas pudo tener hijos, por lo que no pudieron reflejar su propio valor femenino y se vieron obligadas a convertirse en un “accesorio barato” propietario de su marido.

La primera esposa, para poder servir a su esposo y tener hijos, se trasladó desde el pueblo a la nueva casa de su esposo y se autodespreció como sirvienta. Aparte de estas dos esposas, tuvo muchas amantes. Al final, el padre de Nieves se enamoró de la hermana de un pariente lejano de la primera esposa, quien se escapó del pueblo a la ciudad por la hambruna y la dejó embarazada (madre de Nieves)¹⁵⁴. Con respecto a la infidelidad del marido, las dos esposas nunca se quejaron o reprocharon nada al marido, es más, le perdonaron y le complacieron, aunque ellas se culpaban mutuamente. Para que la hija ilegítima del marido sea reconocida por la ley, las dos esposas llevaron a la

¹⁵³ El código del matrimonio tradicional indica que los novios se casan bajo la introducción de las casamenteras y la orden de los padres. La mayoría de los novios no se conocen, e incluso no se miran antes del momento de casarse. Después de casarse, las mujeres deben ser esposa y nuera, cuñada dócil, mansa y fiel en la familia del marido, de conformidad con las virtudes morales.

¹⁵⁴ La autora no aclara los antecedentes personales de esta mujer ni la relación concreta sobre el parentesco con la primera esposa, y la demoniza sigilosamente como “una sirena que dio a luz en el mar” (Xu, 1998c:251).

hermana embarazada de la primera esposa al lejano pueblo para dar a luz en secreto.¹⁵⁵

Más tarde, las dos esposas regresaron con la niña recién nacida a la ciudad y registraron el nacimiento de esta hija en el libro de familia a nombre de la segunda esposa legítima.¹⁵⁶ Poco después, el marido intervino en la persecución política durante el periodo de la Revolución Cultural. Las dos le ayudaron a sobrevivir con una falsa muerte, por lo que se convirtió en una persona invisible, como una especie de fantasma que vivía ocupando uno de los lugares más oscuros de la familia. Al final de la trama oscura, la primera esposa cumplió con su misión como mujer, la de concebir a un hijo del marido fantasma, pero murió debido a la pérdida de sangre por un embarazo ectópico. El marido se fue y desapareció después de ayudar a su primera esposa a cumplir con esa misión de la naturaleza.

La trama discontinua se extiende a partir de los “secretos personales” de Nieves — una aventura fantástica en busca del amor mediante la reminiscencia, los delirios y las ilusiones—, de forma intercalada, cruzando entre la trama brillante y la oscura, entre el tiempo del pasado y el presente, así como entre el espacio imaginario y el real. La primera aparición de Nieves se tiñe de un color misterioso para narrar con anticipaciones dicha trama:

Lloviznaba en el primer día de inauguración del curso. [...] Tuve que inclinar mi cuello y hombros para mirar los paraguas que se estaban moviendo debajo de la escalera. [...] El color de estos paraguas era gris. Fue en el año 1978. China estaba a

¹⁵⁵ La autora tampoco explica la causa específica de la muerte de la madre de Nieves ni tampoco explica su origen ni su experiencia personal. Solo se dice que la madre de Nieves es una chica muy bella y lista que desapareció tras dar a luz a Nieves y murió a la edad de 19 años. La autora intenta aplicar un matiz milagroso y misterioso a la historia de Nieves por un origen particular con la madre demonizada como una Sirena caída al mundo y el padre, demonizado, como un fantasma errante en la oscuridad. Llama a Nieves “la hija nacida del adulterio del diablo y un ser divino con forma de sirena” (Xu, 1998c:220).

¹⁵⁶ En la cultura tradicional china, los recién nacidos deben nacer en un matrimonio legal. En el caso de los hijos ilegítimos, no solo son víctimas del reproche y la discriminación, sino que también es fácil encontrar obstáculos en la conciencia de su identidad social y legal. En la antigüedad los niños ilegítimos, en teoría, no se registraban en los libros de genealogía. Ahora este asunto se ha formalizado a nivel legal en lugar del moral y social. La ley civil actual estipula que los niños deben tener un certificado de nacimiento y un certificado de matrimonio de los padres para solicitar un certificado de identidad. Sin este certificado de identidad no puede matricularse en la escuela ni viajar a otros lugares a través del transporte público. Pero el certificado de nacimiento no se expide en las oficinas de asuntos civiles en caso de no tener certificado de matrimonio de padres. Por lo tanto, desde la antigua sociedad hasta la actualidad, los padres de niños ilegítimos, en su mayoría, registran a sus hijos en nombre de otros matrimonios legales para legalizar sus identidades sociales y legales.

punto de deshacerse del nombre “Blue Ant Country”¹⁵⁷. Por lo que me llamó mucho la atención la aparición repentina de un paraguas de flores entre los paraguas de color gris: una base de color amarillo claro, en el que se pinta el dibujo de tres colores, café, negro y rojo. Desde la distancia, aparece una flor deslumbrante flotando para llegar aquí en las aguas ondulantes, de color gris. Levantó el paraguas por debajo. Descubrió su cara delicada y llamativa hasta levantar su paraguas un poco más alto en la entrada del paraninfo. Era una chica particular y diferente. Luego supe que ella era mi compañera de clase. Se llamaba Nieves, su color de piel era igual que su nombre. [...]Al escuchar su acento del dialecto de Pekín, alguien le preguntó de dónde era, y ella se sonrió sin responder. Su sonrisa tenía un encanto especial. Podría ser atractiva tanto para los hombres como para las chicas tontas como yo. (Xu, 1998c:4-7)

Esta aparición se refiere a la singularidad de Nieves, tanto en el aspecto exterior (una cara fascinante, un color de cuerpo atractivo, un aspecto llamativo), como en su interior: un origen e historia misteriosos. Esta descripción contrasta con el carácter ordinario y honesto de la otra protagonista, Jing. Para darle un carácter más misterioso a Nieves, describe así su vida en la universidad:

Ella vivía cerca de la universidad y se iba después de la clase y no se quedaba un rato en la universidad. Tenía muy pocas palabras, a menudo respondía con una sonrisa. Un tipo de sonrisa encantadora e intrigante, aún más inescrutable. Nadie la había visto jamás en la sala de estudio, pero los profesores la aprobaron en todos los exámenes. Tampoco se conocía su vida personal, ni su talento, ni su forma de ser. Se representa como un símbolo misterioso en la clase. (Xu, 1998c:9)

Nieves se presenta como una diosa enigmática y cercana en el aspecto físico pero a la vez distante respecto a su alma. No se conocían sus orígenes ni qué hacía en su día a día. El misterio que rodea a este personaje surge de la situación familiar atípica en la que creció. Por una parte, Nieves tenía dos madres no biológicas que competían entre

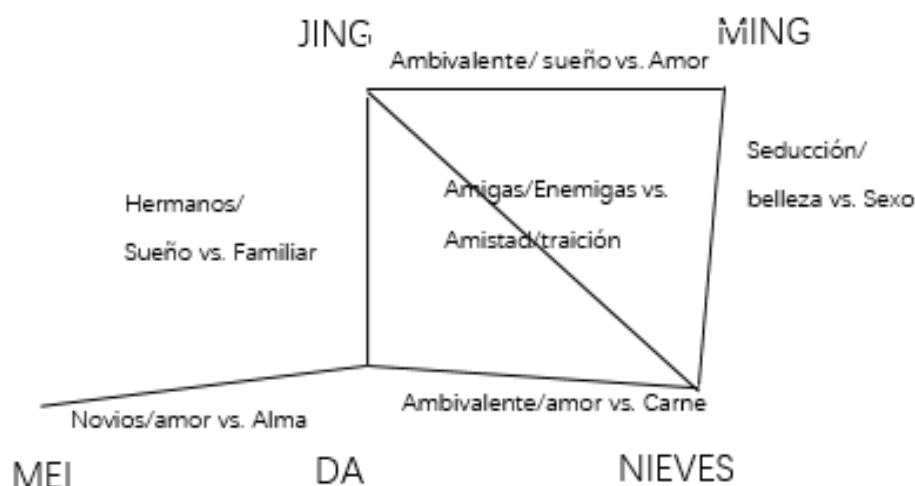
¹⁵⁷ Este término es despectivo en sentido político: ataca la imagen colectiva de la sociedad china bajo el liderazgo del presidente Mao. No se conoce su etimología, pero en 1962 el escritor George Palocz-Horvath escribió una biografía sobre Mao Zedong titulada *Mao Zedong: El Rey de las Hormigas Azules*. Los expertos nacionales creen que este libro distorsiona el pensamiento de Mao Zedong, que carece de objetividad y está lleno de fuertes prejuicios políticos y propaganda contra China, y por tanto, no tiene valor. Casi no se usa por motivos políticos. Creemos que la autora fue consciente de haber utilizado este vocabulario políticamente sensible, cuyo objetivo exclusivo es expresar la singularidad de la protagonista Nieves en el contexto social.

ellas sin cesar, generando una disputa continua; por otra parte, su padre, un hombre invisible como un fantasma, y su madre biológica, una mujer muerta que pronto se transformó una sirena ficticia que vivía en los recuerdos y la imaginación de los vivos. Ninguno de sus progenitores estuvo presente en su vida desde su nacimiento. Debido a la falta del amor paternal y maternal, Nieves padecía desde su infancia una enfermedad mental denominada “ansiedad del amor” y sus síntomas: pesadillas, trastornos emocionales y delirios. Para aliviar estos síntomas, ella misma crea un salvador en su mente, un chico que había visto una vez a los cinco años. Este chico es Da. Con el objetivo de poder conocer a Da, Nieves contactó de forma deliberada con Jing y, a continuación, la invitó a su casa, permitiendo el acceso a su espacio privado y físico. Finalmente, Jing se convirtió en su amiga íntima y fiel, también entrando en su espacio espiritual a través del contacto estrecho y de la intimidad, es decir, logró entrometerse en la historia de amor de Nieves.

Tratando de ocultar su verdadera intención, Nieves informó a Jing de su propia experiencia amorosa: a la edad de cinco años, Nieves conoció a un chico, y terminaron enamorándose cuando el chico la besó. Cuando Nieves tenía catorce años, se reencontró con el chico y finalmente se hicieron novios y tuvieron relaciones sexuales. Más tarde, el chico se fue al extranjero, aunque siguió manteniendo su noviazgo con Nieves. Sin embargo, esta historia de amor es creada en la mente de Nieves por la ilusión, de forma unilateral, dado que Da tenía novia en la vida real, llamada Mei, y no conoció a Nieves hasta que Jing se la presentó a él como una amiga. Esta trama se centra en la ilusión que nace del amor de Nieves. Es decir, Nieves es un personaje que vive en un tiempo y espacio real, pero que se alimenta de la ilusión: no solo recrea la identidad de Da debido al “complejo de *Animus*” y al “complejo de *Electra*”, como puede advertirse en su monólogo, sino que también recrea la historia de amor de Da en sus propios sueños.

Esta trama es similar a la de *Acepte este ramo de flores*. En esta obra, Nieves es la hija de una mujer “sirena” y un hombre “espectro” que vive y muere por amor, encarnada por Salomé. Ella se enamora de Da desde su infancia, aunque este no la conoce. Para poder conocerle, Nieves se matricula como alumna de nuevo ingreso en la universidad donde Da trabaja, y consigue hacerse amiga de la hermana del Da, Jing. Para que Da se enamore de ella, investiga todos sus intereses, así como sus sueños, su vida cotidiana, etc., y se los atribuye como propios, reproduciéndolos para poder dedicar

todo su tiempo a Da. Sin embargo, la autora ha puesto obstáculos en la aventura amorosa de Nieves desde el principio de la historia. Da tiene como novia a Mei, y Jing, la hermana de Da, es una chica ingenua que no distingue entre la verdad y las mentiras de Nieves. Por supuesto Jing no corresponde el amor de Nieves. Finalmente, Jing se convierte en un obstáculo decisivo en lugar de una ayuda para Nieves ya que cuando Da toma la decisión de elegir entre Mei y Nieves, Jing le cuenta a su hermano que Nieves es una mentirosa, y que tiene un novio en el extranjero, con el que tuvo relaciones sexuales a los catorce años. Da cree las palabras de su hermana, y al final elige a Mei. Como consecuencia, la aventura de Nieves de perseguir el amor fracasa por sus mentiras y delirios. Ella pierde a su amor definitivamente, se casa rápido con un extranjero y sufre muchas decepciones al viajar al extranjero.



3.5.2 Tiempo narrativo

Según Gerard Genette, el tiempo del relato es distinto del tiempo de la narración. En esta historia, se ve que el tiempo del relato de la trama brillante de narración simultánea es de 1979-1982, en el cual se ordenan las siguientes escenas:

1. Jing y Da acceden a la universidad y conocen a Nieves.
2. Jing se hace mejor amiga de Nieves, y conoce a las dos madres viudas de Nieves en su casa.
3. Da construye el laboratorio, y simpatiza con Nieves por sus gustos similares.

4. Jing conoce a Ming y se enamora. Da sufre la crisis emocional con su novia, además de la crisis profesional.

5. Jing se hace enemigo de Nieves por su seducir a Ming. Da se conmueve con la entrega incondicional tanto espiritual como financiera de Nieves durante su crisis profesional, y tiene una relación ambivalente de pareja con ella.

6. El laboratorio se cierra. Mei regresa de Estados Unidos. Jing informa a Da de que Nieves miente. Da vuelve al lado de Mei.

7. Por un problema de visado, Da se queda solo en Pekín. Nieves decide viajar a Estados Unidos con un extranjero. Y Jing decide viajar solo a DunHuang.

Estas seis escenas en los tiempos de narración también se ordenan de 1 a 7.

El tiempo del relato de la trama oscura de narración ulterior es aproximadamente de 1940-1982, en el cual se ordenan:

1. El padre de Nieves se casa con la primera esposa en el pueblo.
2. Se casa con la segunda esposa en la ciudad.
3. Se enamora de la hermana de la primera esposa y tiene una hija (Nieves) con ella. Pero esta mujer muere después de dar a luz.
4. Él desaparece por motivos políticos y se convierte en un espectro dentro de la familia. Las dos esposas se convierten en viudas nominales.
5. Él desaparece definitivamente. La primera esposa muere debido a la pérdida de sangre por un embarazo ectópico.

Los tiempos de narración se ordenan: 4, 1, 2, 3, 5. Esta trama ocupa menos 10% de todo el tiempo de narración mediante las elipsis.

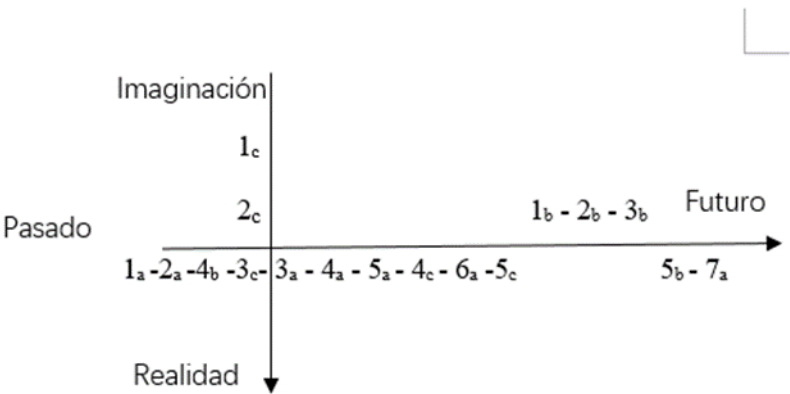
El tiempo del relato de la trama discontinua es anterior e intercalado, aproximadamente de 1960-1982. Pero la historia de 1960-1979 es la de la propia ilusión de Nieves. Se ordenan de la manera siguiente:

1. Nieves conoce a Da y se enamora de él a la edad de cinco años.
2. Nieves se hace novia de Da a los catorce años.
3. Nieves se convierte en seguidora y admiradora de Da en la universidad y le muestra simpatía.
4. Nieves ofrece su cuerpo a Da en la playa de la universidad.
5. Nieves pierde la confianza de Da por la venganza de Jing y se casa con un

extranjero.

Los tiempos de narración se ordenan: 3, 1, 2, 4, 5. Si a la trama brillante la denominamos *a*, a la trama oscura *b*, a la trama discontinua como *c*, el tiempo de la narración total sería:

$$\frac{1a - 2a - 4b - 3c - 1c - 2c - 3a - 4a - 5a - 4c - 6a - 5c - 1b - 2b - 3b - 5b - 7a}{\text{Presente} \quad \text{Ilusión} \quad \text{presente} \quad \text{Recuerdo} \quad \text{presente}}$$



Con los respectos a los espacios narrativos, se puede resumir en la siguiente tabla:

Escena	Tiempo	Espacio	Narrador
1a	Presente	Universidad	Autor-personaje Jing
2a	Presente	Casa de Nieves	Autor-personaje Jing
4b	Presente	Casa de Nieves	Autor-personaje Jing
3c	Presente	Playa de la Universidad	Autor-personaje Jing
1c	Ilusión del pasado	Ilusión	Monologo de Nieves
2c	Ilusión del pasado	Ilusión	Monologo de Nieves
3a	Presente	Playa de la universidad	Autor-personaje Jing
4a	Presente	Salón de actos de Pekín Playa de la universidad	Autor-personaje Jing
5a	Presente	Playa de la universidad	Autor-personaje Jing

4c	Presente	Playa de la universidad	Autor-personaje Jing
6a	Presente	Playa de la universidad Hospital	Autor-personaje Jing
5c	Presente	Playa de la universidad Hospital	Autor-personaje Jing
1b	Recuerdo del pasado	Recuerdo	Personaje Nieves
2b	Recuerdo del pasado	Recuerdo	Personaje Nieves
3b	Recuerdo del pasado	Recuerdo	Personaje Nieves
5b	Presente	Casa de Nieves Hospital	Autor-personaje Jing
7a	Presente	Universidad	Autor-personaje Jing

3.5.3 Espacio narrativo

Según Garrido Domínguez, el espacio, un factor importante para la organización de la estructura narrativa del relato, “es mucho más que el mero soporte o el punto de referencia de la acción; es su auténtico propulsor”.¹⁵⁸ Se puede referir tanto a un lugar geográfico de la realidad textual, como a un espacio ficticio para crear la ilusión de realidad. En la tradición poética, el espacio siempre está relacionado con el tiempo. Así que Bajtín usa el término metafórico de *cronotopo* para referirse al movimiento del tiempo, de la trama, de la Historia en un espacio determinado.¹⁵⁹ Con respecto a los tipos de espacios, según Mieke Bal, es difícil distinguirlos, ya que:

La historia se determina por la forma en que se presenta la fábula. Durante este proceso se vinculan los lugares (físicos) a ciertos puntos de percepción. Estos lugares, contemplados en relación con su percepción reciben el nombre de espacio. El punto de percepción puede ser un personaje, que se sitúa en un espacio. Lo observa y reacciona ante él. Un punto de percepción anónimo puede también dominar la presentación de ciertos lugares. Esta distinción puede dar lugar a una tipología de la presentación espacial. ... Hay tres sentidos con implicación espacial en la percepción del espacio: vista, oído y tacto. Todos ellos pueden provocar la presentación de un espacio en la historia. Las formas, los colores y los volúmenes se suelen percibir visualmente, siempre desde una perspectiva concreta.

¹⁵⁸ Garrido Domínguez, A. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996, p. 210.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p.209.

Los sonidos pueden contribuir (la distancia) a la presentación del espacio. ... El tacto indica contigüidad. ¹⁶⁰

De igual manera, Garrido Domínguez, indica que los espacios literarios son múltiples y que se pueden distinguir varios tipos de espacios, como espacio sentido o referencial, espacio contemplado o imaginario, espacio protector o agresivo, espacio vago o detallado, espacio abierto o cerrado, espacio de la narración de lo narrado y espacio del personaje o argumento. Básicamente se distinguen dos tipos: espacios de la historia como el soporte o marco de la acción y espacios de la trama como la estructura tiempo-espacial donde actúa el movimiento de la trama. ¹⁶¹ La propuesta de Gabriel Zoran en su artículo *Towards a Theory of Space in Narrative* sobre los tipos de espacios narrativos (se cambia tipo por nivel) parece más detallada: el nivel topográfico, los espacios geográficos en estado estático; el nivel cronotópico, las formas tiempo-espaciales en estado dinámico; y el nivel textual, los efectos espaciales de realidad y de referencialidad de los textos. ¹⁶² Aparte del ámbito literario, el sociólogo Henri Lefebvre argumenta que según la función social de los espacios y la forma de pensar de su producción, se distinguen los siguientes espacios: físico/percibido, mental/concebido/imaginario, social/vivido/práctico, absoluto/religioso/político, histórico, abstracto, concreto, contradictorio y diferencial. ¹⁶³ Es decir, cuando se trata de los espacios, el concepto, tipo y función, incluso la forma de construcción varían según la focalización de investigadores.

Para no confundir los conceptos, en esta tesis tomando el tiempo narrativo del presente como el punto de referencia, se denominan espacios históricos aquellos del ámbito de actuación de la trama del pasado; los espacios realistas serían los del ámbito de la actuación de la trama del presente, y los espacios imaginarios serían los del ámbito de la actuación de la trama imaginaria y psicológica del pasado, presente y futuro. En la obra, los espacios realistas son principalmente lugares públicos. Desde las aulas universitarias y residencias en las que los personajes están en contacto o en conflicto

¹⁶⁰ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Traducción de Javier Franco, Madrid: Catedra, 1990, pp. 101-102.

¹⁶¹ Garrido Domínguez, A. *El texto narrativo*. pp. 210-211.

¹⁶² Zoran, Gabriel. "Towards a theory of space in narrative." *Poetics today* 5.2 (1984): 309-335.

¹⁶³ Henri Lefebvre, *La producción de espacio, traducción Emilio Martínez Lorea*, Madrid: Capitan Swing, 2013.

con los compañeros, pasando por la ciudad, Pekín, llena de cambios políticos, económicos, y arquitectónicos, y en la que aparecen de manera transparente los deseos materiales de las personas, hasta la isla donde se ubica la Universidad. Los espacios históricos que encontramos son lugares íntimos y familiares. Algunos ejemplos son la casa misteriosa donde nace y crece la amistad entre Nieves y Jing, la antigua casa de Nieves que Jing visita para conocer la verdadera historia de Nieves, la habitación de la casa de Nieves, la habitación de Da, y la habitación del hospital. Es estos lugares donde se descubre la historia amorosa del padre de Nieves y donde esta narra su propia historia de amor. Por último, los espacios imaginarios en general son sueños, ilusiones y recuerdos, tal y como la mágica playa donde ocurren los enigmáticos fuegos marinos y la imaginación de Nieves donde crea su historia del amor.

La autora sostiene que algunos pintores como Paul Delvaux, Balthus, Hieronymus Bosch, Picasso, o Dalí, tienen cierta influencia en su creación literaria. Por otra parte, influyen también los escritores del realismo mágico de origen latinoamericano, como Gabriel García Márquez y Jorge Luis Borges, o como Italo Calvino, y que escriben de forma alternativa y compleja, e incluso caprichosa, los espacios sentidos y contemplados, así como los espacios entre ilusión y realidad, fantasía y certeza, dioses y diablos. Estos constituyen un modelo en sus obras literarias. Por lo tanto, la autora, desde la redacción de *Fuego marino* ha intentado combinar el espacio metafísico imaginario con la experiencia real.¹⁶⁴ En esta misma obra, podemos observar que la trama secuencial y brillante se desarrolla en los espacios reales; en segundo lugar, que la trama retrospectiva y oscura se desarrolla en los espacios históricos, y también que la trama intercalada y discontinua se desarrolla en los espacios imaginarios presentes en los sueños y en los espacios ilusorios y mágicos contruidos por los recuerdos y la esperanzas.

El crítico literario C. Brooks compara en una ocasión la estructura espacial de la poesía con “the projection of a plane along a line or the projection of a cone upon a plane”.¹⁶⁵ La construcción espacial de la autora a través de estas tres tramas es un

¹⁶⁴ Xu XiaoBin, He GuiMei, *Entrevista: Luz de Edén*, <https://www.douban.com/group/topic/11532315/> 12/06/2019. [参见<伊甸之光-贺桂梅访徐小斌>]

¹⁶⁵ Cleanthes Brooks, “The Heresy of Paraphrase”, *The Well-Wrought Urn: Studies in the structure of*

instrumento para convertir el espacio narrativo de la obra en una estructura circular. El círculo externo se extiende en la trama brillante que se percibe de manera obvia, y envuelve la trama oscura en el círculo interno. La trama intercalada sería como las piezas de un puzzle, que se encuentran dispersas tanto fuera como dentro de los círculos, apareciendo y desapareciendo de forma secuencial y alternativa, y que deben ser unidas por el lector para encontrar la “salida del laberinto” de la historia.

3.5.4 La mágica playa: un espacio misterioso y divino del mito religioso

En este apartado, cabe mencionar que la autora tiene la intención de describir los espacios narrativos que están alejados de los espacios públicos. Por este motivo, se describe la isla donde se ubica la universidad como un paraíso libre y lejano de la ciudad; también la casa de Nieves es representada como un laberinto a partir de los recuerdos y la memoria histórica, así como la descripción de la playa mágica como un desierto habitado solamente con apariencia causal de fantasmas en la mirada del público, aunque dicha playa se convierte en un paraíso espiritual para los protagonistas. En esta playa mágica, Da persigue su sueño al construir un laboratorio para investigar la vida marina, Nieves pretende a su amor, y Jing se busca a sí misma. Esta descripción de los espacios puede observarse en el siguiente fragmento:

Esta es, en realidad, una pequeña península que se extiende hacia el océano. [...] Cuando el nivel del mar baja, la zona costera se convierte en tierra firme. Una vez que sube el nivel del mar, una gran área de tierra será tragada por el mar, y la pequeña península se separará del continente. [...] Se dice que aparecen demonios y fantasmas durante la noche en el bosque cubierto de piedras [ubicado en la playa mágica]. Cuando el fantasma ve a las personas, las posee y las convierte en fantasmas. Los fantasmas suelen estar debajo de las piedras que salen y deambulan cuando cae la noche. Según la leyenda, en el momento en el que los fantasmas salen, el mar resurgirá como el fuego ardiente, brillando intensamente; y de repente se convertirá en la blanca nieve, con una luz verde girando rápidamente en forma de espiral y mostrando varios dibujos geométricos hermosos. Los fantasmas no regresarán hasta que haya sonado la campana del Templo Putuo a medianoche. Si alguien tiene una petición, en ese momento se dirigirá al bosque para pedirla, y siempre se hará realidad inmediatamente.

poetry, London: Dennis Dobson, 1960. p.187.

[...]Muchas personas acuden aquí durante la tarde, para admirar la puesta de sol. [...] El sol desaparece tan solo un breve espacio de tiempo. Solo queda el enfrentamiento entre el bosque de piedra, como gigantes, y las personas, identificadas como enanos. Un momento después, los enanos salen y este lugar se convierte en un mundo de gigantes. (Xu, 1998c:4)

La descripción de esta mágica playa por la autora está destinada a restaurar el antiguo tótem, insinuando la relación entre la gente, dioses y la naturaleza. Es decir, la autora, con ayuda de este espacio, por un lado, desempeñando como una pitonisa de naturaleza, predice la relación pesimista entre el ser humano y la naturaleza y su destino:

Lo mejor para los humanos y la naturaleza es convivir en paz. Nadie quiere conquistar a nadie. [...] El hombre fue un traidor de la naturaleza, como un elemento triste abandonado por la naturaleza. [...] En la antigüedad, una raza de primates que había ganado la esencia del sol y la luna, se convirtió en el ser humano con el espíritu de todas las cosas y de todos los seres de la creación. Los humanos eran niños concebidos por la naturaleza, iguales al cielo, la tierra, los ríos, los pájaros y las bestias, los bosques y las flores. El ser humano podía nadar en el agua, volar en el cielo, correr en la tierra, y hablar con todas las cosas y seres de la creación, así como experimentar las emociones más inusuales y misteriosas. Sin embargo, el ser humano cada vez exigía más a la naturaleza, y finalmente la traicionó, al mismo tiempo que la naturaleza abandonó al ser humano. [...] los espíritus fueron devorados por todo tipo de deseos. [...] No se podía encontrar nada, ni cambiar nada. Los seres humanos destruirán finalmente la naturaleza, destruyéndose a su vez a sí mismos. Esta es una conclusión inevitable. El precio del progreso de la civilización humana es el pesimismo intelectual de los científicos, no el pesimismo emocional de la gente común. (Xu, 1998c:131-132)

Por otro lado, la autora, como una fiel creyente, aconseja a otros creer en los caracteres misteriosos escondidos en la naturaleza, en los dioses que aparecen en las leyendas fantásticas y en los mitos, en los espíritus de la tradición, a pesar de haberse confundido y haberlos destruido en el mundo adulto, como refleja en el siguiente pasaje:

Cuando erais niños, ¿no teníais un dios creado en vuestra imaginación? Siempre creo que cada niño tiene su propio secreto, pero, desafortunadamente, lo olvidará cuando

crezca y pase a la edad adulta. Pienso en ello y, francamente, admito que solía rezar con toda mi fe cada vez que tenía exámenes. Pero a quien rezaba, era muy confuso y vago. (Xu, 1998c:127)

Además, la autora, como la virgen de este antiguo tótem, ejerce su magia a través del lenguaje metafórico para divinizar la mágica playa como una tierra sagrada donde viven solo los dioses. Dentro de esta tierra, los personajes ejecutan su propia responsabilidad divina. Da, “hijo de la naturaleza”, en primer lugar, ejerce la responsabilidad de proteger esta tierra sagrada, construyendo un templo dedicado a los dioses (es decir, el laboratorio de investigación de la vida marina); en segundo lugar, escribe una doctrina basada en el respeto a los dioses (los informes de estudio de los seres marinos). Por último, él reproduce de forma metafórica el nacimiento de dioses a través de los ritos (como la reproducción de los fuegos marinos en una botella de vidrio del laboratorio, el fenómeno del apareamiento de las criaturas marinas para dar sentido al ciclo de vida). Nieves, hija de la madre sirena y el padre fantasma que posee la sangre de humano, diosa y demonio, cuya responsabilidad es ser la creyente leal del “hijo de la naturaleza”. Ella admira al “hijo de la naturaleza” como “el divino en su corazón” (Xu, 1998c:127), mostrando su admiración tanto en los comportamientos externos, como en la profundidad del corazón, aun entregándole toda su vida. Incluso Nieves afirma que todo eso está motivado por el amor femenino:

Lo más importante en la vida de una mujer es amar y ser amada. Un hombre y una mujer son un mundo. Ahora, en el mundo actual, hay innumerables hombres y mujeres, de tal manera que se puede evolucionar de forma natural en varias vidas llenas de color y vida. Debido a esto, los dioses pueden envejecer, pero la vida siempre mantiene joven a los hombres.” (Xu, 1998c:125)

Sin embargo, este espacio del mito religioso en el que existe “un hombre, una mujer y un mundo de color amoroso” es destruido por la mentira de Jing, una creyente infiel. Al mismo tiempo, se convierte dicho mito en una tragedia realista de “amor, odio y ruina desesperada”. La autora, con la descripción metafórica del espacio del mito religioso, de las acciones de los personajes en dicho espacio, y de la aparición del fenómeno extraordinario del mar (el fuego marino), resalta tres cosas importantes en la vida humana: el amor, el sexo y la fe, comparándolas como la luz de esperanza que

puede superar a la vida y la muerte, tal y como se explica a continuación:

- [...] Cuanto mayor sea el nivel de engaño de una especie, tendrá la menor capacidad de regenerarse e immortalizarse.
- [...] La ameba, un protozoo, está viva para siempre, simplemente se divide. Pero nunca cambia.
- [...] Entonces la muerte es probablemente el precio que los humanos pagan para convertirse en las criaturas verdaderamente complejas. La muerte es hermosa, por lo menos para demostrar que el humano no es una criatura inferior. Hay siempre algo mejor que la muerte.
- [...] ¿Has oído “El mito del fuego marino”?
- [...] Para muchas criaturas marinas, el apareamiento y la reproducción son la última acción de sus vidas, ya sean peces o zooplancton, que muestran la belleza suprema. En este momento, aparecerá el “fuego marino. (Xu, 1998c:134-136)

De hecho, la mentira de la creyente infiel Jing no es la razón principal de la ruptura de este espacio del mito, sino que se debe a la estrategia del rápido desarrollo económico que surge a expensas del medio ambiente, a la burocracia utilitarista que suele tomar el valor práctico de las cosas como criterio válido de evaluación, a la desconfianza entre personas, así como a la enemistad natural entre humanos por su contexto social:

Silverstone Beach Hotel [ubicado al lado de la mágica playa del bosque de piedra] se completó en la primavera de 1981. ... Este lugar, [la playa] se convirtió en una atracción turística. Había una corriente continua de turistas chinos y extranjeros. La basura se amontonaba. El Hermano Da, como la gente originaria, protestaba para proteger el paisaje natural de aquí. Después de un mes, envió [al gobierno] siete informes. Pero se quedó sin respuesta. Muchos desechos y basuras iban al mar todos los días. El mar estaba contaminado y muchas criaturas marinas morían. Muchos rumores oscuros sobre mi hermano aparecieron. Una persona que no poseía un título universitario se gastó más de diez mil yuanes para establecer un laboratorio de biología marina, pero sin ningún valor práctico, ni presentar algún fruto científico con valor útil y práctico durante un año y medio. Eso ya causó el enojo de muchas otras personas... [El rector de la universidad dijo a Da: “En el futuro, la universidad no planea reinvertir en su laboratorio. (Xu, 1998c:180-181)

A medida que se rompe este espacio misterioso del mito religioso, es decir, el desierto deshabitado (la mágica playa de la universidad) donde viven los dioses en la

imaginación de la autora, se ha convertido en un espacio público sin dioses y sin magia, una mera atracción turística. Además, Jing, como espectadora, al ver la caída de los dioses de la naturaleza protegido por Da, se entiende a sí misma y descubre su misión: ser la sucesora de Da. Desde entonces, Jing se convierte en una creyente fiel, comenzando el camino de la autosalvación: “irse a la fuente del Río Amarillo para encontrar lo que le pertenece al principio, pero que resulta que se ha perdido (...) y buscar lo antiguo y eterno que ha influido en la evolución del ser humano desde la antigüedad hasta la actualidad, y el tótem que nunca se cae”. (Xu, 1998c:266). Esta idea resulta un antecedente de la siguiente novela, *Sueño en Dunhuang*, nueva aventura de la autora en la antigua civilización (la ciudad de Dunhuang) en busca del otro espacio misterioso y divino.

3.5.5 Descripción espacial

Los artistas, a menudo, tienen un sentimiento diferente hacia la naturaleza. Al igual que el genial arquitecto español Gaudí, conocido como “un artista del espíritu franciscano”, señala que “Yo no soy un creador, sino un copista de las formas creadas por el Gran Arquitecto del Mundo”.¹⁶⁶ Dios es su cliente, y la naturaleza es su Musa. Las obras arquitectónicas “imitadas” de la naturaleza por Gaudí, como la Sagrada Familia, el Palacio Güell, la Casa Milá, etc., seguían brindando una experiencia espacial visual única y su imaginación infinita a los visitantes incluso un siglo después. Del mismo modo, Xu ama la naturaleza y adora al espíritu divino desconocido en la naturaleza. Le gusta describir los espacios de la naturaleza y los movimientos de personajes en dichos espacios. Para ella, los fenómenos de la naturaleza y del mundo biológico son una paleta de colores de su espacio narrativo, y también es una “enciclopedia” para comprender el amor, el deseo, la vida, la muerte y las relaciones interpersonales:

- [...] Cualquier especie que pueda sobrevivir debe tener algún truco engañoso. Se puede decir que es una forma de autoprotección.

[...] No, ninguna especie se protege sola y de forma pasiva. El propósito de pretender engañar es comerse a otros

¹⁶⁶ Véase la información relacionada en <https://alfayomega.es/117567/gaudi-un-artista-de-espiritu-franciscano>. (Fecha de consulta: 28/12/2019)

para llenar el estómago.

- [...] En todos los aspectos, los mundos del ser humano y de los animales son diferentes. El ser humano tiene tanto los trucos engañosos como las emociones superiores. -Tal como la amistad. ... Hay una simbiosis en la vida marina. Por ejemplo, el pez payaso y la anémona conviven en un lugar durante mucho tiempo y comparten su comida. El pez payaso puede refugiarse en los tentáculos de la anémona y, a cambio, usa sus colores brillantes para atraer a otros peces para que la anémona coma. Los tentáculos de la anémona pueden envenenar a otros peces pero sin perjuicio del pez payaso. [...] Este tipo de simbiosis beneficia a ambas partes, y puede considerarse como una amistad. (Xu, 1998c:133-134)

Para aumentar los niveles de colores espaciales, la autora utiliza su propia comprensión de la vida con el objetivo de dar al espacio “otra capa de filosofía gris”:

Una niña llorosa está corriendo de aquí para allá en este cementerio, lleno de lápidas sepulcrales grises. ¿La gente no corre de aquí para allá en su propia vida? ¿Qué busca? Nada más que su propio epitafio. ¿Pero quién puede ver su epitafio después de la muerte? Nadie puede lograr ese propósito en la vida. Además, la vida no tiene un fin desde el principio de esta. El fin es creado por el ser humano para torturarse a sí mismo. (Xu, 1998c:121)... Ya sea en la vida o en sueños, deja que suceda. La vida es un río lleno de confusión, en la que todo puede suceder, y no puede ser tan claro como lo que imaginas. (Xu, 1998c:124)

La autora utiliza la comprensión de la vida, del ser humano, de la amistad, de la naturaleza y de la divinidad para completar la profundidad y los colores del espacio narrativo. Se entremezcla y configura la estructura narrativa, en cada rincón espacio-temporal, con varios temas relacionados con el amor femenino, tales como la amistad similar a la relación homosexual de las chicas, el amor platónico, el amor maestro-alumno o el amor frívolo. También se tematiza el enfrentamiento entre las tendencias cambiantes modernas y las ideas tradicionales, la belleza exterior y la interior, el egoísmo y el altruismo, el alma y la materia, la lealtad y la traición, la maldad y la bondad, la esperanza y la destrucción o el idealismo y el realismo, entre otras nociones dilemáticas en las pruebas vitales para los personajes. Eso hace que la narración de la historia sea más emocionante y tensa.

La descripción del espacio-tiempo de esta novela es también parecida a una

escena en la que un personaje pinta un cuadro en la película titulada *La sombra del pasado*, de Florian Henckel von Donnersmarck (2018). Aquí se muestra a un pintor que retrata a una mujer hermosa sosteniendo a un niño. Este niño casualmente señala con la mano a la cara de un hombre que está a su izquierda (el niño representa al pintor en su infancia). Tras completar el cuadro, el artista emborrona el lienzo para que quede borroso y confuso. Esta imagen no solo es una auto-reproducción de la historia del pasado de las tres personas en el espacio-tiempo presente, sino que también es un enlace entre los recuerdos traumáticos del niño pintor y su sensación confusa del adulto pintor. Con el tiempo, los recuerdos traumáticos se recuperan de forma gradual, dejando tan solo una sensación indescriptible en la memoria.

3.5.6 Identidad de las mujeres

En el siglo XX China ha pasado tres grandes cambios sociales: de la sociedad feudal de Dinastía Qing a la democrática de prueba de República China (1912), y de ésta a la comunista (1949) República popular China. Esto lo hemos mencionado en el capítulo I. Según el investigador Guo, Songyi, en la sociedad feudal, la categoría social es muy estricta. En la dinastía Qing también es así. Para las mujeres de Qing, su identidad y clase social dependen de la de su marido, padre o abuelo. Se divide en 7 clases de arriba a abajo: las mujeres reales de clase imperial, las de clase aristocrática, las de clase oficial, las de clase entre oficial y plebeya, las de clase plebeya superior, las de clase plebeya normal, y las de clase plebeya más baja.¹⁶⁷ Es decir, en aquella época ellas no tienen la identidad individual familiar ni la social, aunque la mayoría de las mujeres de las últimas cuatro clases sí trabajan dentro y fuera de casa para aportar una parte laboral y económica y mantener así la vida familiar.

En la sociedad tradicional, debido a la ausencia de reconocimiento de la identidad individual de las mujeres, la identidad moral (ser la hija, la esposa y la madre del fulano) para ellas es la única identidad reconocida por la sociedad. Por ello, la relación matrimonial es un asunto muy importante en la vida de las mujeres. La identidad moral de la novia, en el concepto de matrimonio tradicional, también conocida como la fama

¹⁶⁷ Guo, Songyi. *Los cambios sociales de Qing y la forma de pensar de las mujeres*. 2007. Disponible en: <http://www.historychina.net/qsyl/ztyj/shs/2011-05-17/32607.shtml>. (Fecha de consulta 06/05/2020)

pública y social, es autorizada por los padres de los novios, y reconocida por parientes y familiares cercanos que viven en la misma comunidad del novio a través de la celebración de una boda. Pasando a la sociedad democrática de prueba (1912), hay mujeres de las clases superiores que comienzan a recibir educación y a tener la conciencia de su identidad individual tanto familiar (moral) como social (profesional). Con la publicación de la Ley civil moderna en 1930, la poliginia ha sido sustituida por la monogamia y la relación matrimonial se ha legalizado mediante la expedición del certificado a voluntad de los novios. La identidad familiar de la novia pasa de lo moral a lo legal. Esta es la primera etapa en la que se llama atención sobre la identidad individual de las mujeres a nivel jurídico.

Sin embargo, no es que todas las mujeres estén de acuerdo con esta ley en aquella época, ni con la importancia de la identidad individual. Así que se produce un fenómeno social: aquellas mujeres que siguen respetando la tradición se oponen a las mujeres que acogen las nuevas ideas. En la primera mitad de siglo XX, la discusión entre las identidades moral y legal de las mujeres es un tema habitual en los escritores para expresar el conflicto entre la forma de pensar tradicional y la moderna. Por ejemplo, en la novela *Noche fría* (1946), el escritor Ba Jin describe tal conversación entre la suegra (conservadora, ama de casa, analfabeta) y la esposa (vanguardista, empleada de Banco, graduada de la universidad):

Suegra: ¡Yo sabía que no podías aguantarlo, una mujer como tú!

Esposa: Una mujer como yo no es más humilde que tú.

Suegra: ¿Eres digno de compararte conmigo? No eres más que la manceba de mi hijo. Me casé según la forma tradicional con Bridal Sedan Chair.

Marido: Mamá, esposa, por favor, callad. Somos de una misma familia. Si hubierais cedido un poco la una a la otra, no tendríais ningún problema. Os lo ruego, de forma dolorosa. Y quiero decir: “Tened piedad de mí y dejadme descansar”.

Esposa: Es tu madre quien se pelea primero. Has visto que no la ofendo hoy ¿Por qué me llama la manceba? ¡Quiero que ella me lo aclare!

Suegra: Eres manceba. ¡Cómo no lo sabe! Te pregunto: ¿cuándo te casaste con él? ¿Quién es el casamentero?

Esposa: No tienes derecho a meterte en nuestro asunto. Eso es nuestro matrimonio. [...] Te digo la verdad. Estamos en el año 1944. No es la época del Emperador XuanTong, ni la del Emperador GuangXu. No he enredado mis pies, puedo buscar a mi propio esposo por mí misma sin el casamentero.

Suegra: ¿Me estás ridiculizando? ¿Qué pasa con mis pies enredados? De todos modos, siempre seré la madre de mi hijo, siempre seré tu

predecesora. ¡No me gustan las mujeres como tú, lárgate! (*Noche fría*, Capítulo 18)¹⁶⁸

En esta conversación, podemos ver la discrepancia detallada sobre la identidad de una mujer entre el matrimonio tradicional y el moderno. Las mujeres tradicionales creen que el matrimonio debe formalizarse en tres pasos: en primer lugar, obtener la autorización de ambos padres; después, llegar a un acuerdo sobre la donación a la familia de la novia por el casamentero; por último, el novio debe recibir a la novia en su casa con Bridal Sedan Chair¹⁶⁹. Una vez cumplidos estos tres pasos, la novia podrá convertirse en una esposa reconocida. De lo contrario, será una manceba sin la identidad que dicta la sociedad.

Sin embargo, las mujeres modernas consideran que el matrimonio es absolutamente libre, y que nadie puede intervenir en la voluntad de los novios, en la que incluso se excluye a sus padres. Ante la elección entre una mujer tradicional y otra moderna, los hombres de la familia a menudo serán víctimas de dicho dilema. La primera es una madre querida mientras que la segunda es una esposa cariñosa. En teoría, los miembros varones de la familia deberían ayudar a ambas partes, pero en la práctica no se les permitía ayudar a ninguna, sino que eran los encargados de consolar a ambas como figura de intermediario. Este hijo que cae en un dilema moral y familiar en la obra de Ba Jin no representa un caso especial en el matrimonio chino moderno, debido a la tradición según la cual tres generaciones deben convivir en misma casa. La imagen masculina dilemática entre la relación familiar y amorosa no solo es tópica de las obras literarias, teatros, películas y telefilme, sino que también aparece frecuentemente en las familias reales.

En esta novela, se muestra que la autora tiene la intención de configurar un hombre “ausente”, pero con control absoluto de su familia, dominando a dos esposas que están “atadas” por la mentalidad tradicional y no tienen autoconciencia. La primera esposa tiene la identidad moral pero no legal, mientras que la segunda esposa tiene la identidad legal pero no moral. De forma extremadamente irónica, este hombre “ausente”

¹⁶⁸ Ebook, véase en el enlace <https://www.99csw.com/book/3347/index.htm>. (23/05/2020)

¹⁶⁹ Es una silla-sedán roja levantada a hombros de ocho personas que parece una cabina móvil. Véase la página http://en.chinaculture.org/gb/en_chinaway/2004-06/02/content_47313.htm. (30/06/2020)

se ha enamorado de una chica sin la identidad moral ni legal, haciéndole cumplir la misión de esposa: conseguir la cristalización del amor a través de una hija.

Estas tres mujeres de la misma familia para el mismo hombre, pero con diferente identidad, tienen un destino lamentablemente similar: la primera esposa está ansiosa por tener un hijo para ganar su identidad legal, y finalmente se convierte en “una máquina indiferente de producir bebés” para el marido nominal; la segunda esposa pierde su oportunidad de ganar la identidad moral debido a su infertilidad. La infertilidad es un pecado original para una mujer tradicional. Este problema la hace enloquecer y confiesa su pecado original a Buda para buscar su salvación de por vida. Por último, la tercera amante anónima y sin identidad moral ni legal, muere tras dar a luz; se convierte en “una sirena” ausente físicamente, pero simbolizando una verdadera historia de amor vivida perpetuamente en la ilusión de Nieves y su padre. Es decir, mediante el destino de estas tres mujeres, se alude a un daño tanto corporal como espiritual de las mujeres en la cultura patriarcal, y a un concepto contemporáneo del amor: el amor verdadero no tiene nada que ver con la identidad moral y la legal, tampoco con la duración de la relación conyugal ni la fertilidad femenina.

Aparte de narrar la dificultad en la forma de ser de estas tres mujeres que nacen en los años 40, se indica dicha dificultad para las mujeres de los 60. Pero no se comparan directamente estas mujeres como lo mostrado de la novela *Noche fría*, sino que se muestran los perfiles femeninos de dos generaciones en dos tramas narrativas paralelas: la trama oscura que se centra en la generación de las mujeres de los años 40 en el espacio-tiempo histórico; y por otra parte, la trama brillante que se enfoca en la generación de las mujeres de los años 60 en el espacio-tiempo presente. Las tres protagonistas, Jing, Nieves y Mei en la generación posterior, aunque han superado la dificultad sobre la identidad moral y la legal, y a pesar de que ya tienen su identidad individual (alumnas universitarias) y su elección voluntaria del matrimonio, siguen con su propio conflicto amoroso y vital.

Personaje	Identidad social	Prueba vital	Destino
Primera madre de Nieves	Niñera y viuda nominal	Amor unilateral	Fallecida
Segunda madre de Nieves	Ama de casa y viuda nominal	Matrimonio a la fuerza	Loca
Madre biológico	Refugiada y amante	Sin casa por la	Fallecida

de Nieves	secreta	pobreza y el hambre	
Jing	Alumna universitaria en China	Dilema entre sueño y amor	Huida y mantiene su persistencia en el sueño
Nieves	Alumna universitaria en China	Amor unilateral	Huida y abandona su persistencia en el amor
Mei	Alumna universitaria en EEUU	Dilema entre libertad y amor	Regresada a EEUU y mantiene su persistencia en la libertad

Mediante esta comparación, se subraya una situación que sobrevive al “No yo (carencia de ego/insustancialidad)”, es decir, un complejo de inferioridad por la virtud moral, un grillete invisible a causa de las cadenas tradicionales, un destino trágico debido a la pérdida femenina en la autoridad patriarcal “ausente” entre la época de transición (tradición a modernidad). Todas estas situaciones tienen como objeto llamar la atención sobre la importancia de la autoconciencia femenina, el matrimonio voluntario y la igualdad y el respeto mutuo de los dos sexos. Al mismo tiempo, se critica a un tipo de hombre que responde al personaje del padre de Nieves. Es un cobarde incapaz de protegerse a sí mismo ni a sus enamoradas y vive al amparo de sus dos esposas. Es también un “sembrador” egoísta, que escapa después de dejar embarazada a su esposa y amante, y que tampoco tiene conciencia de la responsabilidad de un marido y un padre. Esto mismo lo observamos en la mencionada película *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón, en el personaje señor Antonio, el padre ausente de la familia, y en Fermín, el novio de la niñera Cleo, quienes representan un tipo de hombre despreciable. Las publicaciones posteriores de la autora, como *Sueño en Dunhuang* y *Serpiente emplumada*, enfatizan de manera más específica la conciencia del género y las diferentes situaciones de supervivencia en la sociedad, de tal forma que la autora ha sido etiquetada como “escritora feminista” en China. Como Chen Xiaoming dijo una vez: “Xu es una cuasi-feminista”¹⁷⁰.

Sin embargo, cuestionamos la atribución dicha etiqueta a esta autora después de leer sus novelas cuidadosamente. Consideramos que la crítica de Xu hacia la supervivencia de las mujeres en una cultura patriarcal es solo una queja en apariencia, y un “accesorio intranscendente” en su narrativa. Tras esta apariencia, descubrimos que la

¹⁷⁰ Chen XiaoMing, “Travesía de las regiones polares de textos desconocidos: la imaginación en la narrativa de Xu XiaoBin”, *Contemporary writer review*. 1998. No.1, p.20. [陈晓明, <穿越不可知的语言极地 -关于徐小斌小说叙事的断想>《当代文学评论》]

reflexión femenina hacia su género y al amor es el principal tema de la narrativa de Xu. Reflexiona sobre la obstinación de las mujeres de los años 40 con respecto a las identidades constitutivas de la cultura patriarcal “ausente”. Es decir, la autora considera que en la nueva época nadie podría mantener atadas a estas dos esposas, ni requerir de ellas descendencia alguna con un marido nominal. Sin embargo son ellas mismas quienes se encadenan y se obcecan en entregar toda su vida a un hombre nominal para conseguir su identidad moral y/o legal. Para ellas, tener un hijo no es la materialización del amor, sino un grillete de su propia cadena que reforzará la unión con su marido y sus hijos. Este tipo de mujer obstinada se repite en las obras de Xu, como la madre de Jing en esta novela o como la madre y la abuela de Yu en *Serpiente emplumada*. Así pues, cuando Jing es invitada por su enamorado a nadar, Jing no logra reunir coraje para ponerse el bañador, diciendo que:

No he podido nadar con él al final. Los pies que aún tenía atados no sabían cómo usarlos. Odio esta fuerza que me había atado. Pero me odio más a mí misma. Cuando una persona está dividida por un papel exterior, no puede restaurar la forma de ser una misma. Incluso en el momento de reflexionar sobre uno mismo, tampoco puede. (Xu, 1998c:209)

Se reflexiona así sobre los caracteres complejos y contradictorios de las mujeres de los años 60 ante el dilema de la vida y la forma de ser, que se presenta en la sección 3.5.7 *La multiplicidad del carácter de los personajes creativos*. Por otro lado, para la autora, el amor, como el alma humana, es eterno y precioso. Es invariable. El matrimonio, los ritos, las culturas, las tradiciones, el género, la edad, la generación, las religiones u otros factores sociales no pueden afectar al carácter interno del amor. El análisis del amor de Xu se detalla en la sección de 3.7.7 *Desviación y metáfora del amor* y en 3.7.8 *Incompatibilidad entre el amor y el matrimonio*.

3.5.7 La multiplicidad del carácter de los personajes: La paradoja de la naturaleza humana, la contradicción entre lo certero y lo incierto

En esta novela, la autora ha creado personajes con una naturaleza compleja, contradictoria y con muchas caras, en lugar de personajes que posean características en una clara oposición binaria. Este cambio está estrechamente relacionado con el cambio de perspectiva de la autora. En las obras tempranas, Xu deja que sus protagonistas se alejen del entorno social de la vida real, un entorno que no aclara dónde está el bien y el

mal, que no distingue entre lo bello y lo feo, ni tampoco reconoce lo real y lo falso. Hace que estos personajes vivan en su propio mundo imaginario y privado con el propósito de insistir en la idea de ser una chica pura y honesta, pero también “loca”, “solitaria”, “melancólica”, “nerviosa”, o que padece incluso una enfermedad mental.

Sin embargo, a partir de esta novela, la autora ha dejado de crear un mundo propio para los protagonistas. Hace que ellos aprendan a adaptarse a una sociedad compleja, a enfrentarse a la realidad, a hacer el mal, a mentir y a traicionar porque “yo (Jing) no quiero mentir, entonces, debo traicionar. Si no quiero traicionar, entonces debo mentir” (Xu, 1998c:146). Por tanto, el significado de la vida (huir de la realidad y negar a crecer) se ha convertido en una paradoja que debe elegirse aunque no tenga opciones:

Solo hay dos cosas en la vida que son ciertas, una es la elección y la otra es la muerte. Cuanto más progresa la sociedad, más opciones enfrentan a los humanos. Sartre dijo que el deseo de una persona durante su vida es escuchar su propia oración fúnebre, para que finalmente sepa quién es. Pero las dos palabras *saber* y *ser* son incompatibles. Es otra paradoja. Las elecciones de la vida están llenas de paradojas. Lo cruel en las elecciones de la vida es que se puede elegir. El ser humano suele dirigirse hacia el destino bajo el control de una fuerza desconocida^{171 172}.

Desde entonces, la paradoja se ha convertido en una base teórica indispensable para las novelas posteriores de la autora. Los críticos literarios suelen dar a este concepto un significado literario especial. Por ejemplo, Brooks señala en *The language of paradox* que la paradoja es ironía, es metáfora, y puede ajustar el contenido, expandir el lenguaje poético en sí mismo, complicar el tema, multiplicar el nivel de la connotación, similar a “una maravillosa varita mágica” del lenguaje que hace del

¹⁷¹ Supone que esta fuerza desconocida hace referencia a los conceptos de mundo, de vida y de valor, formados gradualmente en una sociedad a lo largo de la historia, similar al subconsciente colectivo de Jung. Esta fuerza es mencionada por la autora en repetidas ocasiones. De vez en cuando alude a conceptos abstractos metafísicos, como son el destino de Dios y del ser humano, las ideas tradicionales y las reglas sociales “ocultas”, o los estereotipos. Un ejemplo concreto es: “[...] un producto exclusivo en China es solo poder aceptarse y no poder resistirse. No hay forma de resistir, porque no se sabe de dónde viene el ataque, y porque no se quiere ser sospechoso de un crimen “anónimo”. (Xu, 1998c:148) [...] Estoy atada fuertemente a algo. Cuando nací, estaba atada. Aunque me libere algún día, no sabré cómo usar mis brazos ni mis piernas.” (Xu, 1998c:149)

¹⁷² Xu, XiaoBin. *Tengo palabras para decir al Mundo*. Disponible en <https://cul.qq.com/a/20170104/007031.htm>. (Fecha de consulta: 29/12/2019) [徐小斌, 《我对世界有话要说》2017]

lenguaje ordinario algo inusual, convierte las cosas muertas en vivas y con ritmo poético. Para Brooks, la paradoja es tan importante para la poesía, como el agua para pescar: “Paradox is the language appropriate and inevitable to poetry...I submit that the only way by which the poet could say what ‘The Canonization’ says is by paradox”¹⁷³.

Para Xu, la paradoja es como un laberinto de la autocontradicción, de la variación entre la forma de *ser* y *deber ser*, del desconocimiento entre *estar* y *permanecer*, aunque a veces se puede entender como ironía. Su idea, no obstante, es muy parecida a la de Brooks. La aplicación de la paradoja al carácter de las dos protagonistas se puede resumir en los siguientes grupos de palabras:

Personaje Característica	Nieves	Jing
Origen	Hija ilegítima	Hija legal
Rostro	Bello	Ordinario
Comportamiento	Misterioso, hipócrita, ferviente	Honesto, tranquilo, frío
Vestido	Arreglado	Normal
Carácter	Inteligente, mentiroso, rebelde, valiente, caprichoso	Ingenuo, sincero, manso, cobarde, dócil
Figura metafórica	Sirena, bruja, intrigante, ermitaña	Figura angelical femenina, hada, víctima, secular

Para la autora, lo esencial de la personalidad femenina es lo paradójico y lo contradictorio. Por ello, se describe a estos dos personajes (Jing Y Nieves) con formas de ser totalmente contrarias, que son, en realidad, la misma persona:

“Esa noche, (Jing), tuve un sueño. Soñé con la playa de piedras grises, con el fuego marino y con aquella noche extraña en la que Nieves y yo nadamos desnudas en el mar como niñas que acaban de salir del útero materno. En la aturquesada nube quise atrapar a Nieves. Pero encontré una sombra blanca, y no pude atrapar nada. Le pregunté: ¿quién eres tú?

-Soy tu fantasma, un prisionero que escapó por la ventana de la prisión de tu alma” (Xu, 1998c:268)

¹⁷³ Cleanth Brooks, “The language of paradox”, *The Well Wrought Urn*, London: Dennis Dobson, 1960, pp. 3, 7, 8, 16.

Asimismo, la autora retrata personajes masculinos de la misma forma. Por ejemplo, el padre de Nieves es representado como un dictador espiritual que controla el destino de varias mujeres, pero también es un hombre invisible e incompetente, un fantasma débil, sin amparo en el mundo físico. El hermano de Jing, Da, es un idealista que invierte toda su vida en busca de su sueño, pero también es realista y conservador; abandona a Nieves por haber creído que tenía relaciones sexuales con otro hombre. El amor de Jing, Ming, es un líder pragmático y admirado por el público, pero a su vez es también un hombre idealista que tiene la ilusión llenada en su mente de insistir en estar junto a su amor verdadero y de insistir el cambio del mundo. Es decir, un hombre que tiene absoluto poder de controlar a otros, puede también perder el control de sí mismo o ser controlado por otros. Un hombre que persigue su sueño, puede también abandonar su sueño por varios motivos. Otro ejemplo sería la idea de que un hombre que mediante la razón logra el equilibrio entre su carrera y el amor, tiene también la posibilidad de sufrir de forma emocional en una situación dilemática.

Por tanto, la autora se preocupa por el entorno vital de las mujeres, y a la vez, presta atención a las dificultades en el entorno de los hombres. Se puede observar que la autora nunca ha sido una feminista radical, sino que considera las diferencias de género entre hombres y mujeres desde un punto de vista moderado. Xu describe en una ocasión la relación entre los protagonistas masculinos y femeninos en *Los árboles vitales a las dos orillas del río*: “Ella no solo es una enferma, sino que también es una persona, una chica, y una genial pintora. De forma que nuestra relación, antes que la relación entre médico y enferma, es la relación entre personas”.¹⁷⁴.

Según la autora, los hombres y las mujeres son semejantes. Antes de distinguir el sexo, la edad y la ocupación, se debe comprender que los hombres y las mujeres son seres humanos. Pero la diferencia es que los hombres se dedican más a la carrera profesional que al amor. En cambio, las mujeres se dedican más al amor que a su profesión, hasta tal punto que incluso algunas invierten toda su vida en la búsqueda del amor. Tal como dice Simone de Beauvoir, el amor para hombre es algo diferente a su vida, pero el amor para la mujer es todo el significado de su existencia.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Xu Xiaobin, *Los árboles vitales a las dos orillas del río*, Pekín, Editorial HuaYi, 1998, p.112.

¹⁷⁵ Citada del libro *Estudio de las Novelas contemporáneas sobre el crecimiento femenino* de Wang Jun.

3.6 Sueño en Dunhuang: la búsqueda del tótem nacional y la salvación de la prisión matrimonial

Dunhuang se encuentra situada en un municipio al noroeste de la provincia de Gansu, en China. Es el principal punto de enlace geográfico del transporte internacional entre China y Occidente, y también es un lugar de confluencia de la cultura china y occidental. En este territorio es donde se introdujo por primera vez el budismo, proveniente de la India. Aquí se construyeron cientos de cuevas en el año 366 a.C, denominadas “Cuevas de Mogao”, que están llenas de coloridas esculturas y pinturas murales de Buda. Todas ellas están basadas en historias de la religión budista y contienen una gran cantidad de tesoros culturales y valiosas colecciones budistas. Las cuevas de Mogao son conocidas como el Centro del Arte Budista, un lugar sagrado para los peregrinos. Sin embargo, el gobierno de China no promueve los símbolos culturales que tengan rasgos religiosos, y por este motivo, las Cuevas de Mogao han sido un patrimonio cultural exclusivo de Dunhuang, que junto a la cultura tibetana y la de Huizhou, es una de las tres principales culturas regionales en China.

La autora defiende que el siglo XXI en la historia de China es una época aguzada por la riqueza económica. La noción de que la sociedad va a “salir adelante mejor abandonando los escrúpulos antes que sufrir la pobreza” se ha convertido en una de las características de la época, y la civilización se está desintegrando cada vez más desde el punto de vista espiritual. Esto se debe principalmente al hecho de que China es una nación sin una religión determinada. Por otro lado, la cultura tradicional y esencial no se puede heredar debido a la falta de espiritualidad de la sociedad de hoy.¹⁷⁶ La autora sitúa el espacio narrativo en Dunhuang con la intención de encontrar a la civilización que ha perdido su espiritualidad, y utiliza la filosofía del budismo para explicar los cambios, las confusiones y los miedos durante el crecimiento personal, y para comprender las siete emociones y seis deseos del mundo secular.¹⁷⁷

Pekín: Editorial Universidad de Pekín, 2016. p. 68. [转引自, 王军, 《西班牙当代女性成长小说》, 2016, 页 68]

¹⁷⁶XuXiaoBin. “El entretenimiento está desintegrando las normas sociales: escribe *Flores fundidas en el infierno*”, Revista destinada a la juventud china. Disponible en http://www.jyb.cn/book/mjys/201008/t20100803_379622.html (2019/8/31) [徐小斌, 娱乐正在毁掉规则-我写《炼狱之花》, 2010, 中国青年电子报]

¹⁷⁷En el budismo, las siete emociones y seis deseos se atribuyen a los instintos humanos. Las siete

La autora viajó a Dunhuang en 1991 para conocer el lugar, empezó a redactar esta obra en 1994 y la publicó en el mismo año¹⁷⁸. En aquel momento, la autora tenía 41 años y llevaba casada más de diez. Dado que la autora ha experimentado en profundidad los sentimientos que surgen en la vida, la maduración personal y el matrimonio, tanto el estilo narrativo como el tema y contenido son más atractivos que en obras anteriores.

3.6.1 Argumento

El libro está dividido en seis capítulos; narra la vida de un hombre casado, llamado Shu, y de una mujer casada, Estrella (en chino Xing), ambos de mediana edad, siendo Dunhuang el espacio narrativo. Ellos escapan, respectivamente, de la falta de libertad como consecuencia del matrimonio y empiezan a realizar sus aventuras en Dunhuang, una ciudad lejana de sus casas y familias en Pekín. El primer capítulo gira en torno al destino de los dos protagonistas vaticinado por un abad monje budista, cuyo subtítulo se conoce como *The Tathagata*, haciendo referencia a la verdad absoluta tal como la dijo Buda. Shu y Estrella, después de llegar a Dunhuang, se conocieron al ser vecinos en una hospedería local y más tarde al encontrar por casualidad a un monje budista. Este monje les predijo a los dos que en caso de que permanecieran fuera de la casa por un largo periodo, a Shu le ocurriría una desgracia y Estrella haría daño a sus seres queridos.

El capítulo dos, titulado *Laksmí*, la diosa de la belleza y la fortuna en el hinduismo, hace alusión a la aparición de una ilusión bella por casualidad y al encuentro de pruebas vitales a las que se enfrentan los personajes. Con respecto a la prueba de Shu, aparece una chica hermosa y misteriosa, YuEr, quien conquistó a Shu por su belleza y su cuerpo joven convirtiéndose en su amante. La elección de Shu guiada por el instinto sexual significó que él abandonó la voluntad de pretender a la mujer que le gustaba, Estrella, el

emociones son la alegría, ira, melancolía, preocupación, conmoción, pánico y susto. Los seis deseos corresponden al deseo de supervivencia, comodidad, amor y odio, superioridad, deseo de conocimiento y deseo de expresión.

¹⁷⁸ La autora mencionó en una entrevista que dejó de escribir la novela durante tres años (1990-1993) debido a los eventos políticos sucedidos en Pekín en 1989 y que también había viajado a Dunhuang por asuntos laborales. Suponemos que este viaje también se debió a asuntos personales, y fue una forma de huir tanto de la situación política como de la familiar ya que la protagonista de esta obra ha manifestado en numerosas ocasiones la perplejidad y preocupación sobre los problemas matrimoniales y la educación de su hijo.

modelo de *Anima*. Con respecto la prueba de Estrella, aparece un estudiante de Medicina, llamado Ye, que se parece a su primer amor. Este chico es el modelo de *Animus* de Estrella. Debido a la aparición de estos dos personajes, las relaciones extramatrimoniales de Shu y Estrella comienzan.

En el tercer capítulo, la autora usa *Ganapati* (Yab-yum) como el título para expresar una aspiración al amor que no sea erótico ni platónico, sino la unión del amor platónico y el erótico a través de la práctica budista del cultivo dual¹⁷⁹. Pero Shu y YuEr, guiados por sus instintos sexuales, cayeron en la trampa del amor erótico que se da entre un adulto de mediana edad y una jovencita. Y Estrella y Ye, movidos por una gran diferencia de edad, empezaron un amor platónico entre una mujer mayor y un chico joven.

El cuarto capítulo, subtítulo como *Guanyin*, es similar al Bodhisattava del Budismo y a Jesucristo en el Cristianismo. Es una diosa de la salvación y de la liberación universal de todos los seres vivos que da indicios de la llegada de una inevitable catástrofe. En este capítulo aparece Pan, la directora de la Administración de Reliquias Culturales de Dunhuang, también conocida como Guanyin, quien está investigando el robo de una preciosa pintura mural y acusa al estudiante Ye como sospechoso. Más tarde, Ye es secuestrado, víctima del narcotráfico y después liberado por un desconocido. Shu, tras llegar al límite de su relación física de YuEr, rompe su relación amorosa con ella y empieza a relacionarse con su hermana Luna. Estrella, tras emocionarse por la sinceridad de Ye y, abandonando el miedo al pecado, olvida los compromisos matrimoniales y tiene relaciones sexuales con Ye.

El quinto capítulo, cuyo título es *The Transformation of the Western Paradise*, es una pintura mural en la que se refleja la animada escena de los Budas disfrutando de la alegría en el mundo occidental del paraíso. Se utiliza para sugerir un ambiente alegre y tranquilo superficial detrás de lo oscuro y horrible de una catástrofe futura. Shu y Estrella han dejado a un lado sus emociones en su relación y comienzan a concentrarse en sus trabajos: Shu hace una recopilación de los materiales de investigación para sus

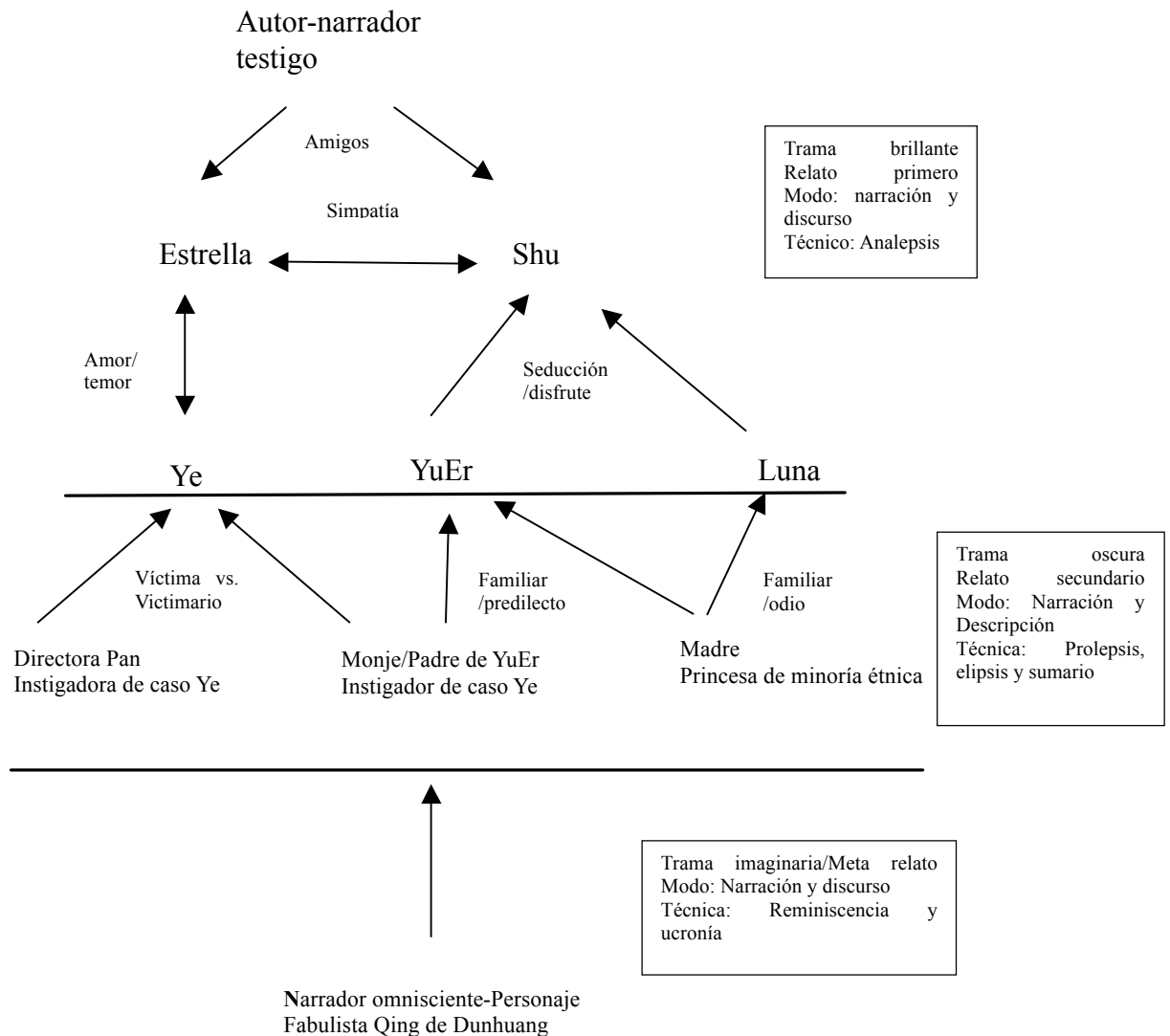
¹⁷⁹ Yab-Yum representa la práctica de la culto dual del budismo que se refiere a la unión sexual entre un hombre y una mujer para experimentar una experiencia mística corporal.

artículos, que están relacionados con la cultura religiosa de Dunhuang y, por otra parte, Estrella realiza una copia de las pinturas murales.

En el último capítulo, *My Mind Is Buddha*, se hace referencia a la creencia de que Buda no proviene de los mitos religiosos, sino del propio corazón. Al finalizar los trabajos, la Administración de Reliquias Culturales de Dunhuang organiza una gran fiesta de celebración pero con mucho secretismo. En esta fiesta Ye es drogado, y pasa la noche bailando y coqueteando con otras jovencitas. Estrella, al verle con otras chicas, cree que Ye la está traicionando y piensa en la gran diferencia de edad entre ellos y su matrimonio existencial. Entonces ella sale tranquilamente de la fiesta y compra el billete de tren para regresar junto a su familia en Pekín. Una vez que Estrella regresa a Pekín, Ye ha sido detenido como sospechoso por la policía en la fiesta. Poco después Ye es condenado a pena de muerte por el robo de las pinturas murales. Shu también regresa junto a su familia de Pekín, y después publica sus frutos académicos basados en los materiales recopilados, logrando éxitos en su área de estudio. Pero finalmente la esposa de Shu muere en un accidente de coche junto con su amante.

El final de la novela cambia todos los significados que los títulos de los capítulos evocaban. En *The Tathagata*, la verdad de Buda es falsa. El monje que predice a Shu y a Estrella es el instigador principal del contrabando de la industria cultural. La predicción de Estrella (es decir, que dañaría a sus seres queridos) representa el complot del monje en busca de una persona inocente para ocultar su crimen (robo de pinturas murales). *Lakshmi*, la diosa de la belleza y de la fortuna a la que se refiere como YuEr, es una jovencita hermosa pero ignorante por haberse creído la práctica sexual del cultivo dual y haberse hecho ilusiones con que se pueda lograr una categoría más alta en la escuela religiosa budista mediante dicha práctica. Por este motivo se convierte en un objeto sexual para los hombres, y ella conquista a Shu también por esta creencia. En *Ganapati*, la práctica sexual del cultivo dual es una mentira de los monjes budistas para engañar a las jovencitas desde la atracción sexual. En *Guanyin*, la diosa de la salvación y la liberación universal que se describe como la directora Pan, es cómplice del contrabando del monje. *Western Paradise* simboliza en la narrativa de la autora una fantasía que se muestra feliz y bella en apariencia para ocultar la maldad y codicia en el infierno humano. Por último, *My Mind Is Buddha* es una expresión de la duda en la religión budista al ver que los monjes de los templos están lejos de lo imaginado, a veces ellos

son falsos y malvados, justo lo contrario a su imagen. Pero Buda (que en la obra alude a la creencia y esperanza de la vida) existirá, siempre y cuando se insista en confiar en el propio corazón.



3.6.2 Tiempo narrativo

Las tramas principales de la historia en el tiempo narrativo son similares a la de la obra *Fuego Marino*: una trama brillante retrospectiva, una trama oscura secuencial y una trama imaginaria discontinua e intercalada entre sueños, recuerdos y cartas. La obra sigue siendo una novela sentimental, pero situada en un lugar donde se reúnen el arte, la historia, la cultura y la religión budista, lo que da como resultado la aventura extramatrimonial más misteriosa y oculta. El tiempo de la trama brillante es paralelo al desarrollo del viaje realizado en la ciudad de Dunhuang durante la huida de la casa de

los dos principales protagonistas. El protagonista Shu, conoció a Estrella, cuya imagen coincide con su *Anima*. Pero él no fue valiente para perseguirla y se dejó conquistar por dos jovencitas, llamadas YuEr y Luna, (en chino, Yue, la hermana de YuEr), para comenzar su aventura fuera del matrimonio. Estrella, la protagonista, al llegar a Dunhuang, siente mucha simpatía hacia Shu, ya que era el primer hombre que le mostraba cariño en este lugar desconocido. Sin embargo, ninguno tuvo la valentía para avanzar más en la relación, y su simpatía se convirtió en una vana ilusión. Más tarde, Estrella encontró al joven Ye, enamorándose como si fuera su primer amor. Este jovencito conquistó a Estrella por su persistencia y valentía. Pero, debido a la inferioridad motivada por la diferencia de edad, a la esclavitud que representaba la familia y a las responsabilidades de un matrimonio tradicional, Estrella no pudo liberarse de estos obstáculos para disfrutar del amor, y finalmente eligió alejarse de Ye y regresar con su familia. Esta trama se puede resumir en los siguientes acontecimientos:

1. Estrella y Shu huyen de la casa de Pekín y llegan a Dunhuang. Encuentran a un monje, quien les predice sus destinos respecto a la aventura extramatrimonial.
2. Estrella encuentra a su amor, Ye. Shu encuentra a su admiradora, YuEr.
3. Estrella y Shu disfrutan la vida con sus respectivos amantes.
4. Estrella y Shu dudan de sus relaciones extramatrimoniales.
5. Shu termina la relación sexual con YuEr y empieza a relacionarse con la hermana de YuEr, Luna.
- 6 (1). Shu y Estrella finalizan sus aventuras en Dunhuang, y regresan a la casa. La predicción del monje se cumple.
- 6 (2). La mujer de Shu muere en un accidente de coche con su amante.

Estos acontecimientos se ordenan en la historia por 6 (2), 1, 2, 3, 4, 5, 6 (1), cuya duración y cuya velocidad temporales se equidistan en los seis capítulos de la historia.

La trama oscura narra el caso del robo de las pinturas murales. Primero aparecía un rumor público de que se había producido un robo y que estaba siendo investigado por la policía. Después, Ye fue secuestrado y drogado por un grupo de desconocidos, y admitió el robo de los murales que no había cometido. Más tarde, Ye fue liberado y abandonado, de manera inconsciente, sin ningún recuerdo de los días que pasó secuestrado. Por último, Ye fue drogado otra vez en la fiesta, detenido y condenado a

pena de muerte. La presencia de Ye en Dunhuang, como si se tratara de aquel primer amor de Estrella que había muerto hace muchos años, le pareció tan inverosímil a la joven que al principio le resultaba imposible de creer, y más bien lo concibió como una parte de su memoria privada que solo aparecía en sus sueños.¹⁸⁰ Esta trama se divide en los siguientes acontecimientos:

1. Se narra con anticipación el caso pendiente del robo de pinturas murales.
2. Ye es secuestrado.
3. Ye es liberado.
4. Ye es detenido y condenado a pena de muerte.

5. El narrador en primer persona viaja a Dunhuang unos años después, y escucha el rumor de que un estudiante anónimo ha sido condenado a pena de muerte como “un chivo expiatorio” en un caso de robo.

Estos cuatro acontecimientos también se ordenan de forma secuencial de 1 a 5. Pero se empiezan narrar a partir del tercer capítulo. Para desenfocar esta trama, se omiten los detalles del robo. La duración de la trama es corta, y su velocidad es rápida.

La trama imaginaria no tiene un orden específico en el tiempo narrativo, sino que se encuentra dispersa a lo largo de toda la historia, ya sea en recuerdos, en sueños, en cartas o en otras historias religiosas relatadas por personajes. Los principales acontecimientos en esta trama consisten en:

1. La historia del matrimonio sofocante y de la vida represiva de Shu (La mujer de Shu es una mujer lista, hija de un rico y poderoso ministro de Pekín. Gracias a las relaciones de su padre, ella gana mucho más que Shu y lo presiona económicamente, convirtiéndose en un amo de la casa). Por otra parte, la historia familiar y la maduración de Shu. (Se trata en cada capítulo)

2. La historia del matrimonio de “un tipo de matrimonio a la fuerza” (p.146), sin

¹⁸⁰Aunque esta trama oscura es ficticia, en la historia sí hay un caso similar. Según lo que afirman Karl Meyer, Shareen Blair Brysac en *The China Collectores*, a principios del siglo pasado, después de que las tropas de la Alianza de las Ocho Naciones invadieran China para saquear las reliquias culturales del Palacio Real, muchos exploradores occidentales llegaron a China y comenzaron a buscar y a cavar los tesoros ocultos de las zonas subterráneas de China. Un estadounidense llamado Warner llegó a Dunhuang en 1924 y sobornó a un administrador local por 150 dólares estadounidenses. Después, se llevó muchos manuscritos, escrituras y productos budistas, y usó un pegamento especial para pegar las pinturas murales de la cueva. Es probable que la autora tenga la intención de aludir a esta historia para ridiculizar la corrupción de las autoridades gubernamentales en la protección de las joyas del patrimonio cultural, que incluso acusaron a civiles inocentes para ocultar sus propios crímenes.

el amor de Estrella; los recuerdos del primer amor de Estrella; la historia familiar y la maduración de Estrella. (Se trata en cada capítulo)

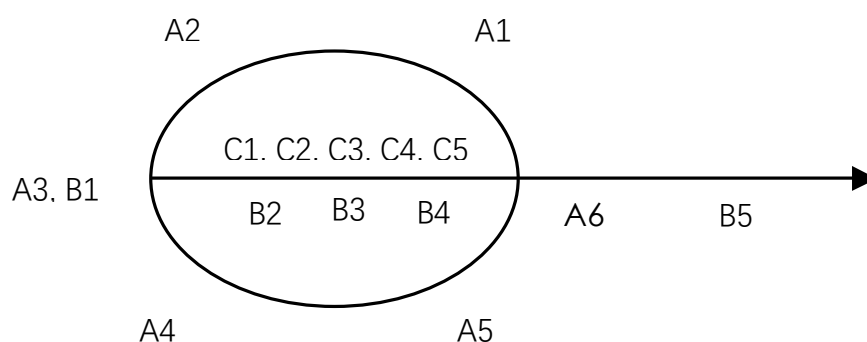
3. La historia familiar y del crecimiento de YuEr; la experiencia amorosa interétnica e internacional de su madre y la maduración de Ye. (Capítulo 4)

4. La historia familiar y la maduración de Luna. (Capítulo 5)

5. Los mitos y leyendas budistas de Dunhuang al principio de cada capítulo, y los cuentos insólitos e históricos que narra un fabulista llamado Chen Qing a su capricho. (Se trata en cada capítulo)

Esta trama intercalada se entretiene de forma voluntaria y anacrónica entre la narración ulterior de la trama brillante y la narración anterior de la trama oscura. La forma narrativa también está desenfocada al igual que el orden disperso. En ciertas ocasiones, se narra una parte de un hecho sin un final mediante una descripción concreta; se suma o enfoca un final de un hecho sin detalles mediante elipsis o pausa o se introduce un fragmento suelto de un hecho sin detalles ni final mediante la reminiscencia. Las historias de dicha trama parecen independientes, sin coherencia y con una temporalidad caótica, impredecible e intercalada. Claramente, estas historias tienen como estructura imprescindible la configuración de los caracteres integrales de los personajes y la aportación de la lógica a la acción de los personajes y al desarrollo de las tramas. Además, los lectores experimentan una lectura interesante repleta de misterio y tradición debido a esta anacrónica estética. Si se toma la trama brillante como A, la trama oscura como B, y la trama imaginaria como C, el tiempo de toda la historia se ordena de la siguiente manera:

A6 (2), A1 【C1, C2, C5】 , A2 【C1, C2, C5】 , A3 【B1, C1, C2, C5】 , A4 【B2, C1, C2, C3, C5】 , A5 【B3, C1, C2, C4, C5】 , A6 (1) 【B4, C1, C2, C5】 , B5.



Acontecimien to	tiempo	Espacio	Narrador
A6 (2)	Presente	Desconocido	Autor-narrador “yo”
A1	Tres años antes	Hospedería Sanwei de Dunhuang	Narrador omnisciente
A2	Tres años antes	Hospedería Sanwei	Narrador omnisciente
A3	Tres años antes	Hospedería Sanwei	Narrador omnisciente
B1	Tres años antes	Hospedería Sanwei	Narrador omnisciente
A4	Tres años antes	Hospedería Sanwei y cuervas de Dunhuang	Narrador omnisciente
B2	Tres años antes	Lugar prohibido de Cuevas de Dunhuang	Narrador omnisciente
A5	Tres años antes	Hospedería Sanwei y Mercado de Dunhuang	Narrador omnisciente
B3	Tres años antes	Espacio desconocido	Narrador omnisciente
A6 (1)	Tres años antes	Hospedería Sanwei de Dunhuang	Narrador omnisciente
B4	Tres años antes	Restaurante del hotel y espacio desconocido	Narrador omnisciente
B5	Varios años después	Montaña Sanwei de Dunhuang (ha desaparecido la hospedería)	Autor-narrador “yo”
C1	Tres años antes y Pasado desconocido	Carta familiar y recuerdo	Narrador omnisciente y Personaje Shu
C2	Tres años antes y Pasado desconocido	Carta familiar y recuerdo	Narrador omnisciente y Personaje Estrella
C3	Tres años antes y Pasado desconocido	Hospedería Sanwei de Dunhuang y recuerdo	Personaje ChenQing y Personaje YuEr
C4	Tres años antes y Pasado desconocido	Hospedería Sanwei de Dunhuang y recuerdo	Narrador omnisciente y Personaje Luna
C5	Pasado desconocido	Espacio histórico y desconocido	Narrador omnisciente y Personaje ChenQing

3.6.3 Espacio narrativo

La trama brillante se desarrolla en los espacios realistas tanto públicos como privados. Incluye una hospedería local donde Estrella, Shu y Ye se encuentran y se conocen, así como Cueva de Mogao en Dunhuang donde Estrella trabaja en la imitación de pinturas, Shu recopila materiales culturales, y Ye realiza una visita por motivos turísticos. Hay también un mercado de la ciudad de Dunhuang donde Estrella y Shu conocen a las dos hermanas YuEr y Luna. Un restaurante del hotel de lujo donde se celebra un banquete de despedida. En los espacios privados tales como la habitación de la hospedería de Estrella y de Shu es donde se desarrolla la relación amorosa de Ye con Estrella y de Shu con las dos hermanas. Mediante tal construcción espacial, suponemos que para la autora, la mayoría de las actividades interpersonales habituales son abiertas y transparentes en los lugares públicos, pero el amor y el sexo son personales y se desarrollan en lugares privados.

La trama oscura se desarrolla en los espacios cerrados y prohibidos. En el caso del robo del inocente Ye, se narra una historia misteriosa de un desconocido en lugares también desconocidos, como un rumor popular del que nadie puede atestiguar su veracidad. Es decir, la autora no explica claramente por qué y quién secuestra a Ye, ni qué hace y dice Ye tras ser secuestrado y drogado, ni por qué o cómo se droga y se detiene a Ye; tampoco dónde y por qué motivo se le condena. Lo único que se explica es que la serie de actividades suceden en un tiempo real: desde ser secuestrado, drogado, liberado hasta ser drogado de nuevo, detenido, y condenado a pena de muerte. Todo lo que le sucede a Ye, se vive como si fuera un largo sueño inexplicable, tanto para él mismo como para otros personajes y para los lectores. Con respecto a este largo sueño, sin ninguna evidencia, se debe suponer de forma subjetiva la veracidad de esta historia y una lógica adecuada de su posible desarrollo como algo paralelo al caso de Ye.

Esta trama oscura, además de hacer alusión a los hallazgos desconocidos de la Historia de Dunhuang, tiene la función principal de expresar un conflicto entre el sueño y la realidad, la objetividad y la subjetividad. Ye apareció en un espacio realista con la encarnación del primer amor de Estrella, y finalmente murió de nuevo en un espacio realista, lo que refleja el romanticismo pesimista de la autora: los hermosos sueños no pueden coexistir con la cruel realidad. El narrador en primera persona del singular es el

amigo común de Estrella y Shu, que se enteró de sus aventuras en Dunhuang en sendas conversaciones con ellos y también de la muerte de Ye por la información que le dio Shu. Al preguntar Estrella al narrador sobre Ye, él no le contó la verdad sino que la engañó diciendo que Ye tenía una vida feliz para no hacerla sentir apesadumbrada y culpable. Este dulce engaño del amigo en el final muestra que la autora desea que su protagonista pueda huir de todo lo malo del mundo objetivo y vivir feliz en el mundo imaginario. De hecho, en la mayoría de las ocasiones, los hechos objetivos difieren de la visión subjetiva. Es natural que las personas prefieran estar más dispuestas a auto-engañarse con una imaginación subjetiva para esquivar lo que no quieren aceptar.

La trama imaginaria que se desarrolla principalmente en los espacios históricos e imaginarios consiste en los recuerdos e historias de la familia y del primer amor de Estrella; los de la familia de Shu, los de la familia de Ye y los de la experiencia de crecimiento personal de las dos hermanas YuEr y Luna y de su madre. Además, incluye la narración oral de los mitos y leyendas religiosas del fabulista ChenQing. Las funciones de estos espacios son, en primer lugar, extender el tiempo narrativo e intensificar la profundidad del espacio textual y, en segundo lugar, enriquecer las historias de los personajes.

3.6.4 Personajes: una decisión pasiva, una obediencia a la fuerza

La historia se narra utilizando el tiempo retrospectivo, que comienza con la conversación entre el narrador y el protagonista Shu, y finaliza con la conversación entre el narrador y la protagonista Estrella. El narrador es el oyente de la historia de ambos, y también el observador ausente desde la lejanía. Registra de forma objetiva y precisa sus aventuras amorosas, los cambios emocionales y el caso criminal de Ye. Pero cuando el narrador visita Dunhuang varios años después, como un testigo in situ, lo visto y escuchado es distinto de lo que Estrella y Shu le dicen:

At dusk I made my way alone to Sanwei Mountain nearby, but didn't see any guesthouse around there. I vaguely heard from the locals about a time a few years back when there were some problems involving national cultural relics. There was also an incident of officials in charge of cultural relics and a temple abbot, who were involved in selling relics. ...Sunset on SanweiMountain was indeed beautiful. ...I thought of "Sanwei Buddha light" Shu had described to me. ... That moon was parte

y parcel of Shu' mysterious dream. ...Heaven is eternal.
Yesterday's moon will never reappear in the sky. From this
perspective, then, Shu' dream is perhaps real. (Xu, 2011:197)

El narrador desempeña la función de ser un punto de inflexión en la autenticidad de la historia. Varios años después el narrador llega a Dunhuang y observa que, el principal espacio realista (la hospedería) es donde ocurren las aventuras amorosas extramaritales de Shu y Estrella desaparece como la luna del ayer o sueño del pasado. Sin embargo, los espacios desconocidos donde ocurre el crimen de Ye se convierten en los lugares concretos en una sentencia firme y constante cuando empiezan a circular los rumores públicamente. Es decir, con el tiempo transcurrido pasa de una memoria personal a una ilusión de inexistencia, pero pasa de una memoria colectiva y secreta a un rumor público y constante. Así como lo bello personal del pasado se ha convertido en un dulce sueño pero fácil de olvidar, el sufrimiento público del pasado se convierte en una pesadilla y en algo colectivo e inolvidable.

Para la presentación de los personajes se ha recurrido al modo narrativo de relatos tradicionales, en el que se narra la historia en primera persona en el tiempo principal y final, y en tercera persona en los demás tiempos, pero se cambia de forma caprichosa entre el narrador-personaje omnisciente y el testigo. Este método puede aumentar la credibilidad de la historia y despertar la curiosidad del lector para que escuche las historias en boca de otras personas. Este modo es habitual en las novelas clásicas chinas, como por ejemplo en *Stories to Awaken the World*, *Stories to Caution the World*, *Stories to Instruct the World*, *Stories Old and New: A Ming Dynasty Collection* de Feng Menglong. Sin ninguna duda, es también habitual en la literatura clásica en otros países. Por ejemplo, en la novela *Decameron* de Giovanni Boccaccio, en el poema *Don Juan* de Lord Byron, o en el cuento *Miraculous Doctor* de Aleksander Kuprín. Podríamos considerar que la autora aplica este modo narrativo con objeto de rendir homenaje a los clásicos.

En la novela se han plasmado dos grupos de personajes, un grupo de adultos de mediana edad (Estrella y Shu) y otro grupo que corresponde a los jóvenes (Ye y YuEr). La personalidad del primer grupo es representada como pasiva, conservadora y conformista con la situación actual. Frente al dilema amoroso, la mayoría del primer grupo suele estar atento y dispuesto a las pruebas para examinar la persistencia y la

sinceridad de quienes les admiran y a quienes ellos aman. El carácter del segundo grupo es activo, vanguardista e intrépido a la hora de perseguir sus amores y enfrentarse a los desafíos y cambios, aunque pueda llegar pagar con la propia vida por el amor, sueño u otros deseos.

En concreto, Shu representa la imagen colectiva de los hombres adultos. Aunque pasivo, anhela a la vez el cuerpo de las jovencitas y el alma de las mujeres adultas para comunicarse espiritualmente. Su actitud frente al amor es conforme a tres principios: “No actuar, no rechazar y no comprometerse”. Esto también puede representar la actitud común de la mayoría de los hombres de mediana edad. Estrella, representa la imagen colectiva de las mujeres adultas y conservadoras, pero que anhela el amor afectuoso de los jovencitos y el comportamiento modesto y caballeroso de los adultos. Su actitud frente al amor también se basa en tres principios: “Esperar, escaparse/tolerar, temer/acostumbrarse”. Esta característica también puede representar la actitud común de la mayoría de las mujeres de mediana edad. El carácter común pasivo en la elección y decisión refleja una actitud negativa frente a la realidad y al amor de los hombres y mujeres de mediana edad de la China actual.

En la obra resulta evidente que el carácter pasivo de Shu y Estrella no solo se debe a la edad, sino que también se ha ido sedimentando a medida que el concepto de tradición arraigaba en sus vidas. Según estas nociones tradicionales, observamos una concatenación de aseveraciones deterministas: el origen determina el carácter, las experiencias adquiridas durante el crecimiento personal determinan la mentalidad y el comportamiento, la vocación profesional determina la clase social y, el ingreso económico determina la posición familiar.

Shu era un intelectual de una familia pobre sin antecedentes políticos. Fue perseguido y se enamoró de una de las hijas de un ministro de Pekín, y se casó con ella finalmente. Debido al sentimiento de inferioridad generado por su origen pobre, él no tuvo el valor de pretender a su amor y solía estar esperando continuamente y observando lo que sucedía a su alrededor hasta que fuese elegido por su mujer:

He found all sorts of reasons to prove his wife's superiority and his own inferiority. If it hadn't been for his wife's audacity, he probably never would have married. He was

always hesitant when it came to women and always took a carefully observant, wait-and-see attitude. (Xu, 2011:52-53)

Después de casarse, los conocimientos de valor intelectual de Shu no podían intercambiarse por dinero, pero la identidad social y las relaciones políticas de su suegro podían generar una gran riqueza para su mujer. Cuando un hombre dependía de su esposa económicamente, perdía su derecho a hablar en la familia. La estructura de la familia tradicional se desintegró lentamente por la diferencia económica entre Shu y su mujer. Shu se convirtió en el amo de casa al cuidado de sus hijos, y su mujer pasó a ser el proveedor económico de la familia, con poder absoluto para hablar y decidir. Debido a esta situación represiva de larga duración, Shu se acostumbró a permanecer pasivo, a aceptar y a contenerse, actitud que se nutría poco a poco, y pasando de forma consciente a inconsciente, a asumir los tres principios del amor (es decir, “o actuar, no rechazar y no comprometerse”). Incluso las relaciones sexuales de Shu con su mujer también fueron pasivas inconscientemente:

He thought of his wife. Every time they made love, she initiated it, but she preferred to be passive. Once she said to him, “if I have to initiate things, I get no pleasure out of it. Please, why don’t you initiate thing for once?” He thought it was ridiculous. (Xu, 2011:154)

Estrella nació en una familia tradicional y matriarcal. Su abuela y madre tenían derecho a opinar sobre la educación de sus hijos. Debido al carácter rebelde de Estrella, no se llevaba bien con las mujeres de la familia desde su niñez. En un ambiente familiar sin amor, Estrella comenzó a sentirse inferior y aislada, rebelándose contra la tradición:

She went to her older sister’s room. Her slender sister always slept comfortably; her blanket pulled tight around her. It was a sign of chastity. By contrast, Xiao Xingxing’s mother always scolded for the way or she would squeeze the blanket between and sleep with her legs. In short, she wasn’t the sort of girl people like. Besides, she was another girl in the family, and so no one regarded her birth as an important matter. (...)She harbored a sense of inferiority for a long time. She sometimes thought her feeling of inferiority stemmed for her slender sister. (Xu, 2011:25-26)

Su hermana mayor fue educada en la línea matriarcal; era una réplica de las progenitoras, un modelo femenino gentil y manso, y tuvo una forma de pensar muy “tradicional” (Xu, 2011:169). Ella obedecía a la educación de las progenitoras desde su

infancia, incluso cuando dormía, envolvía su cuerpo con manta para evitar que se le viera. Mantenía su virginidad para dársela a su esposo como el regalo del matrimonio más valioso. Tampoco mostraba sus virtudes en espacios públicos porque para ella buscar un marido poderoso y prestigioso, complacerle y dar a luz a sus hijos era más importante que tener talento o una profesión mejor. Sin embargo la imagen de Estrella era justo la opuesta a la faceta tradicional de su hermana. Ella era rebelde y protestaba contra la educación de las progenitoras, intentando aspirar a la libertad y mostrar su cuerpo y talento públicamente. Así que la madre y la abuela de Estrella la consideraron como una oveja negra y una “little demon and didn’t much care for her” (Xu, 2011: 27)

Debido a su crecimiento en un entorno familiar desalmado, Estrella adquirió ese sentimiento de inferioridad y una extrema introversión. “She practically lived within the confines of her own little world. (...)Became accustomed from an early age to talking to herself” (Xu, 2011: 26-27). Cuando llegó a la edad adulta, salió de los espacios privados típicos de las mujeres – la casa, y compitió con los hombres en los espacios públicos mostrando su talento en la pintura. A diferencia de su mansa hermana mayor, la rebelde Estrella, a pesar de ser una pintora conocida en el círculo del arte en su camino de autorealización y autoconsciencia, seguía recibiendo un trato frío por parte de su familia. “In the eyes of her parents and many friends and relatives, her older sister remained the old sister of childhood and she remained the younger sister. Her painting were widely praised, but they were not prized by her parents” (Xu, 2011:168). De esta manera, la absoluta introversión se transforma en una extrema apertura para ocultar su inferioridad y su sensación de soledad:

“After she grow up, her laughter would shine and her crying would be glorious. Most people felt she was broadminded y and outspoken. She delighted in this appraisal, but she always feared that people would see thought her. In short, hers was a solitude that was incompatible with others.” (Xu, 2011:27)

La hermana que representa la imagen tradicional y Estrella en representación de la rebeldía, en teoría, tienen una relación de amistad íntima. En verdad, esa relación es superficial y esconde una enemistad oscura, incompatible e incomprensible. La hermana para mantener esta relación superficial intentaba convencer en lo posible a Estrella para que fuera una chica tradicional como ella, y solía presentarle hombres solteros para

casarse. Sin embargo, y debido a varios rechazos de Estrella hacia esos hombres la hermana finalmente muestra su desprecio y odio escondidos, a pesar de que Estrella quiere y admira mucho a su hermana:

(Estrella) she loved her sister. From a very young age, her older sister was her idol. She often unconsciously imitated her. But of course it was basically impossible for her to imitate her sister, because she and her sister were totally unlike. Her sister was traditionally minded and was meticulous in everything, large or small. She was serious and hardworking, and hated everything bad. She didn't joke around or talk idly. Her sister criticized her for everything, no matter how significant and, although she wouldn't necessarily obey her sister, she felt her sister criticized her out of love. Until one day three years after her sister had married... Then one day her brother – in – law introduced her to a young man. After meeting him, she returned to discover that there was something not quite right with her sister. That evening her sister snapped at her for something insignificant. “Don't think you're such a hot painter! Don't think you're so great because you've painted a few lousy paintings!” Her sister cried until she was hysterical: “I wouldn't trade places with you for anything!” She was stunned and baffled, and her sister's hatred and spite deeply pained her. She knew she had to get married (Xu, 2011:168).¹⁸¹

El camino de rebeldía de Estrella empieza a partir del hecho de rechazar tapar su cuerpo para esconder su misteriosa virginidad y dejar de ser la hija mansa que las progenitoras deseaban en su infancia y adolescencia, hasta que rechaza casarse y ser una réplica de su abuela, su madre y su hermana en su edad adulta. Para resistir las vidas aburridas y el matrimonio forzado, ella finge inocencia como una niña ingenua y se dedica a crear su propio mundo artístico e ilusorio en busca de los amores perdidos, los recuerdos felices y las ilusiones inalcanzables.

Pero bajo la presión de su hermana mayor y sus progenitoras, ella, en contra de su propia voluntad, acepta este tipo de matrimonio sin amor ni pasión. Esta obligación no la hace una “esposa virtuosa” ni una “madre cariñosa” según el concepto tradicional, sino que la lleva al camino de la traición y de la huida como una prófuga cobarde.

¹⁸¹ Este tipo de relación íntima y envidiosa a la vez entre las hermanas y entre madre-hija también se presenta en las novelas de Almudena Grandes. Este rasgo similar y sus posibles motivos de producción se detallarán en el capítulo de estudio de Almudena Grandes.

Estrella huye de su marido que no la comprende, y con el que no puede comunicarse espiritualmente, de la responsabilidad que tiene sobre la educación de su hijo, de la responsabilidad y los compromisos que conlleva el matrimonio y de la casa de Pekín viajando sola a Dunhuang. Ella se encuentra en un camino vital contradictorio, en el que constantemente se debate entre regresar o huir, y entre la lealtad o la traición. Detrás de este camino vital, lo único constante para Estrella es el anhelo de una experiencia llena de pasión y de la felicidad con el amor verdadero, aunque sea por un momento y conlleve mucho esfuerzo:

Her only choice, then, was to flee. But at her age, wasn't fleeing like a tiring old drama? She just wanted to try it for all she was worth, just once, regardless of the outcome, to experience the beauty of loving and being loved, just once. But the moment she began to think this way, the experience frightfully soon lost its beauty. This was perhaps the reason she would never be genuinely happy. (Xu, 2011:48) ... Really, if she could meet someone in this life she could die for, life would not be in vain. This thought or "complex" was buried deep in her heart, supporting her through those difficult times. (Xu, 2011:154)

Sin embargo, por último, al encontrar a Ye, a quien Estrella considera su amor verdadero, ella huye de nuevo para dedicarse a cumplir sus sueños artísticos. Hasta aquí, podríamos dudar de si en la situación de Estrella se puede ser una esposa virtuosa y una madre responsable en el caso de casarse con quien ella considera su amor verdadero. La respuesta es, desde nuestro punto de vista, negativa, ya que Estrella discute una vez con él sobre el tema del matrimonio y de la maternidad en su adolescencia:

She didn't know what the birth of the child meant for her, but a voice deep inside her began to speak, "One can only thoroughly understand life by marrying and having children." [...] He contradicted what she had just said (with a voice). She said, "A true artist can't have kid or marry" (Xu, 2011: 112).

Es decir, Estrella, independientemente del hombre con el que se case, no puede ser una esposa ni una madre responsable. Muestra su carácter contradictorio: no quería casarse, pero al final lo hace. No quería tener un hijo, y al final lo tiene. No quería tener una relación extramatrimonial con Ye, pero sucede. Quería olvidar a su familia y experimentar de nuevo la pasión olvidada y el amor juvenil con Ye, pero tenía miedo de repetir el destino de perder o caer en la responsabilidad familiar, por lo que huye de

nuevo. De hecho, el origen de su elección y decisión, marcada por la pasividad y la obligación, proviene de su sentimiento de inferioridad y de su insatisfacción por el resultado. Respecto a su rebeldía y su huida, se trata de comportamientos proyectados hacia el exterior para mostrar una insatisfacción interior y en lucha con el resultado de esta elección en el mundo real: lo que tiene no es lo que ama, lo que experimenta no es lo que imagina. Rechaza así la repetición del destino de las mujeres tradicionales: ser una hija mansa, esposa fiel y madre responsable. Para ocultar este origen, la auto-realización y el sueño artístico se convierten en un motivo razonable para engañar a otros y a sí misma.

3.6.5 ¿Tradicional o rebelde?

Recordemos algunos modelos de las protagonistas en las obras clásicas de los escritores masculinos. En *Las penas del joven Werther* (1774) de Goethe, Charlotte tiene una imagen muy tradicional. Lo más atractivo, en primer lugar, de Charlotte para Werther, es su carácter digno y virtuoso, y después su belleza. Aunque ella muestra mucho interés en Werther por tener gustos e ideas similares, debido a su compromiso matrimonial y a las responsabilidades familiares, mantiene de forma modesta, honesta y digna una amistad pura con él sin sobrepasar el límite moral, nada más que un beso y un abrazo de saludo y despedida.

En la novela *Olesya* (1897) de Alexander Kuprin, la chica misteriosa (Olesya), prefiere abandonar sus creencias religiosas y las mágicas fantasías que provienen de su religión a cambio del amor de un hombre. Al ir a la iglesia para intentar convertirse a la misma religión que su enamorado, fue agredida por otros creyentes quedando al borde de la muerte, agresión motivada por su fe anterior en una religión no reconocida y rechazada por la sociedad y el gobierno. Entonces se mudó de casa esa la misma noche porque temía que otros creyentes condenaran a su amante en su lugar. La imagen de Olesya es la de una mujer dulce y atenta. Ante su desgracia, ella no se quejaba de nada y defendía siempre a su enamorado antes que a los que le reprochan y dudan de él. En la última conversación con su amor antes de mudarse, y para que no le echara la culpa ni se afligiese por sus heridas, fingió estar bien y se negó a verle en persona cuando éste le propuso una cita. Lo único que ella lamentaba de esta historia de amor era no haberse quedado embarazada después de entregar su cuerpo a su amante, dado que no iba a tener

otra oportunidad para conservar la “semilla del amor”.

En la novela *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert, la protagonista Emma es una chica bella e inquieta, que no quiere sufrir lo aburrido y ordinario de la vida de una buena esposa y madre, pasando a vivir en su fantasía según las lecturas que desde su juventud ha realizado. Debido a que su ilusión choca con las virtudes morales de aquella época, su destino termina en tragedia. Se puede entender el final trágico de Emma como un ejemplo de la ironía que encierra el objetivo de educar a las mujeres para ser esposas y madres buenas y responsables.

En la serie de novelas de Carlos Ruiz Zafón *El cementerio de los libros olvidados* (2001-2016), los personajes femeninos son buenos ejemplos de mujeres, esposas y madres a las que les gusta entregarse y mostrar su cariño y cuidado para con los demás. Es el caso de Isabel, la madre del protagonista Daniel, y Beatriz, su esposa; Nuria Monfort y la esposa de Fermín Romero. Un caso similar lo encontramos en *El amor en los tiempos del cólera* (1985) de Gabriel García Márquez; la protagonista Fémina Daza, a quien el protagonista Florentino admiró durante toda su vida, obedeció a la voluntad de su padre y se casó con un destacado y adinerado médico. Después del matrimonio, se convirtió en esposa y madre, buena y modesta, para continuar con la tradición familiar dedicando su vida al cuidado de su marido y a la educación de sus hijos. Este personaje femenino fue fiel a su matrimonio y a toda su familia hasta el momento en el que murió su marido. Tras ello, su primer amor Florentino apareció en su vida de nuevo, pero ella contuvo su afecto y no lo aceptó hasta que su insistencia la conmovió, superando su contención y frialdad habituales.

Una característica común de estas mujeres es la moderación. Ellas son modestas y contienen sus emociones, aún frente al disgusto, a la infelicidad y a la injusticia que experimentan durante la lucha por su propia libertad o poder. Un ejemplo de este tipo de personalidad es Fémina, quien se rebela contra las ataduras impuestas por la religión y la tradición, pero realmente es una heredera de la sociedad tradicional. Tiene su propia idea del amor, del matrimonio y de la vida aunque acepta los buenos consejos de su padre y no siente rechazo a casarse ni a ser madre. Si bien discute a veces con su marido, ama la libertad pero suele permanecer modesta y muestra su sinceridad sin violar las normas morales que representan la virtud. Tiene un gran talento para el arte y en la

gestión, sin embargo no muestra su talento en lugares públicos sino en casa, ni se involucra en el trabajo o los asuntos del marido, sino que gestiona los asuntos familiares. Se muestra orgullosa y noble por su género e identidad familiar y social y, mantiene una distancia con el mundo exterior para conservar un espacio cerrado de misterio y de intimidad. No se da a conocer al exterior ni a otros hombres. Estas características intrínsecas de Fémína, han superado todos los atributos externos tales como la belleza, la edad, la enfermedad, e incluso la muerte, de manera que los rasgos de su personalidad son los que producen una fascinación mágica irresistible en el protagonista. Esta fascinación hace que el protagonista la desee y prefiera pagar con su vida para esperarla y contemplarla sin quejarse ni arrepentirse.

Con respecto a este tema, el filósofo Ortega y Gasset, al analizar la diferencia entre hombres y mujeres, indica que “existe, pues, una armonía preestablecida entre hombre y mujer; para ésta, vivir es entregarse; para aquél, vivir es apoderarse, y ambos sinos, precisamente por ser opuestos, vienen a perfecto acomodo.”¹⁸² También alude a la presencia de un encanto femenino que puede atraer a los hombres, denominado como “el amor cortés”:

La *lei de cortezia* proclama el nuevo imperio de la « mensura » , que es el elemento donde se alienta la feminidad. ... La mujer fue primero para el hombre una presa – un cuerpo que se puede arrebatar. ... Por este curioso mecanismo se invierten los papeles: el invasor cae prisionero. ... La cultura de la cortezia inicia esta nueva relación entre los sexos, merced a la cual la mujer se hace educadora del hombre. ... Claro que este poder tan mágico y casi incorpóreo solo puede residir en la mujer que se ha refinado – la que es *gentil e non pura femmina...*¹⁸³

En los ejemplos anteriores cabe destacar que durante siglos la idea de la mujer perfecta en la mente de los escritores masculinos ha sido la de una mujer dócil, entregada (en cuerpo y alma), obediente, atenta a sus seres queridos, modesta y cariñosa, es decir, la de una hija, hermana, esposa o madre comparable a la Virgen María. Para estos escritores la moderación no es realmente resultado de la firmeza sino una emoción

¹⁸² Ortega y Gasset, José, “Esquema de Salomé”, *Estudios sobre el amor*, Madrid: Revista de Occidente, 1944, p.184.

¹⁸³ Ortega y Gasset, José, “Epílogo al libro De Francesca a Beatrice”, *Obras Completas*, Tomo III, Madrid: Santillana Ediciones, 2005. pp.727 -728.

cariñosa y contenida y a la vez, una alegría grande pero a la vez tímida y modesta. Al parecer, la esencia de la cultura femenina tradicional que los hombres respetan es la de la evolución psicológica de la “presa” de los hombres: desde las recompensas más directas por la victoria de los héroes en el combate hasta las divertidas aventuras para conquistar a las mujeres. Cuanto más difícil sea superarla, mayor será la sensación de realización personal y la superioridad en el momento de lograr la recompensa.

Por el contrario, podemos recordar algunos ejemplos de las protagonistas en las obras clásicas de las escritoras. La protagonista de la novela *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, Jane, es una chica pobre, perseverante, independiente y con opinión propia, que se enamoró de un hombre. Debido a que no podía dejar de lado su orgullo y autoestima, por las diferencias en términos de jerarquía e identidad social, se marcha. Después de que su enamorado sufriera una discapacidad física a causa de un accidente, y cuando parecía superar las diferencias y lograr una igualdad de estatus social, Jane volvió al lado de su enamorado. La escritora Jane Austen muestra también a una protagonista en *Orgullo y prejuicio* (1813) que era independiente y resolutiva. Diseñó varias pruebas para su orgulloso amante con la intención de abandonar sus propios prejuicios y ganarse el respeto y la virtud que coinciden con el carácter orgulloso del protagonista. De la misma manera, las cuatro chicas hermanas de *Mujercitas* (1868) de Louis May Alcott, ansían la libertad y buscan lo mejor en la vida.

Para las protagonistas femeninas creadas por dichas escritoras, los requisitos previos para mantener una relación amorosa son el respeto mutuo, la comprensión mutua, el aprecio mutuo, la comunicación espiritual, la igualdad y la independencia. Después de que estos requisitos hayan sido reconocidos por los hombres, ellas cumplirán con la responsabilidad de su papel de buenas esposas y madres. La imagen transmitida de los protagonistas masculinos es la de hombres poderosos, educados, dispuestos a dedicarse a su mujer e hijos, moderados y caballerosos. Frente al comportamiento rebelde y bondadoso de las protagonistas, ellos no solo muestran su paciencia, sino que también aprecian las particularidades de ellas, y las comprenden incondicionalmente, considerándolas el único amor de sus vidas.

En los años setenta, Sandra Gilbert y Susana Cubar, consideradas como feministas relevantes del nuevo siglo, publican el libro *The Madwoman in the Attic* (1979), que ha

influido notablemente en la literatura posterior. Ellas en su libro critican fuertemente la imagen de las mujeres elegida por los autores masculinos como si fueran semejantes a Blancanieves u Ofelia; nobles y dignas mujeres vestidas en corsé con características modestas, virginales, pasivas, cuidadosas y tentadas a entregarse por completo a los hombres. Este tipo de mujer es denominada como un hermoso juguete encerrado en valores del patriarcado, o “glasscoffins of patriarchy”¹⁸⁴. En cambio, se elogia a aquellas mujeres a las que José Ortega llama “mujer de presa”¹⁸⁵ (Salomé, Judith, Medusa, Esfinge, etc.) descritas como las que “possess duplicitous arts that allow them both to seduce and to steal male generative energy”¹⁸⁶.

En paralelo, hay escritores feministas modernos que intentan crear los personajes femeninos independientes y rebeldes contra la tradición, o incluso guerreras que pretenden convencer a su marido de que las apoye en su carrera profesional o su sueño, y están hartas de ser unas hijas dóciles, esposas tradicionales o madres responsables. No están de acuerdo con la moderación indicada de Ortega y Gasset y exponen sus propios deseos. Tal y como la joven protagonista de *El Amante* (1984) de Duras se convirtió en la amante, por dinero, de un chino de familia adinerada. Aunque los dos se enamoraron y consumaron su amor, finalmente no pudieron llegar al compromiso matrimonial debido a las discriminaciones étnicas y a las restricciones de las relaciones internacionales entre países. Las obras cinematográficas también han elogiado de este tipo de mujer, como la princesa Sissi de la película *Sissi* (1955) dirigida por Ernst Marischka. Además, se muestran mujeres represivas y tristes para llamar la atención sobre la libertad y el respeto femeninos mediante la ironía. Algunos ejemplos encontramos en las protagonistas de *La muñeca menor* de Rosario Ferré (1976), *El cuento de la criada* de Margaret Atwood (1985), *Kim ji-yong, nacida en 1982* de ChoNam-Joo (2016).

En la literatura china, de forma similar, también se reflejan claramente las diferencias entre las mujeres creadas por escritores masculinos y las creadas por autores

¹⁸⁴ Sandra M. Gilbert & Susan Cubar, *The Madwoman in the Attic*, USA: Yale University Press, 2000 p.44.

¹⁸⁵ Ortega y Gasset, José, “Esquema de Salome”, *Obras Completas*, Tomo II, Madrid: Santillana Ediciones, 2004. p.481.

¹⁸⁶Ibidem, p. 34.

femeninos. Algunos ejemplos destacables de las mujeres creadas por los escritores serán detallados a continuación. Entre las obras clásicas, encontramos a Cui Yingying de *Historia del alma oeste* del siglo XIV, quien abandona su noble jerarquía y entrega su castidad a su amor; la chica con rasgos divinos del cuento folclórico anónimo *El pastor y la tejedora*, quien abandona su figura divina e inmortal y se convierte en una tejedora humana para su amor campesino; ZhuYingtai, protagonista del cuento folclórico anónimo *Los amantes mariposa*, que prefiere a suicidarse en la tumba de su amor fallecido antes que casarse con un hombre que ella no quiere; y LinDaiyu, de *Sueño en el pabellón rojo* (1791), quien entrega su vida a su amor.

Entre las obras modernas podemos mencionar a Leng Qingqiu de la obra *Diamond dust aristocratic family* (1932), quien puede soportar la infidelidad y la pobreza de su amor. Cuicui, en *La ciudad fronteriza* (1934), invierte toda su vida en esperar el regreso de su amor. Jiazhen, protagonista de *Vivir* (1993), es capaz de sufrir la desgracia y pobreza causadas por el incompetente de su marido y no se divorcia de él hasta que muere por enfermedad. Existe un sinfín de ejemplos en los que se pueden observar puntos en común de estas mujeres basados en su carácter fiel, digno y de entrega por amor.

Cabe mencionar un fenómeno habitual en muchos escritores contemporáneos: elogian el espíritu noble y digno de las mujeres tradicionales a la vez que ironizan el carácter activo y rebelde de las mujeres modernas. Esto sucede con ShuSheng, la mujer egoísta del protagonista de *Noche Fría* (1947) de Bajin, adaptación de una historia real. ShuSheng abandonó a su esposo enfermo y a su pequeño hijo por perseguir una mejor vida con otro hombre rico. La mujer rebelde Mei de la obra *Hong* (1930), de Maodun. Mei rechazó el matrimonio forzado y huyó de casa por perseguir la libertad y el amor, pero finalmente no tuvo un buen destino y sufrió numerosas desgracias. El escritor describe así a este tipo de mujer:

¡Su única ambición era conquistar a su entorno social y a su destino! ... ¡En los últimos años su único propósito era superar su fuerte feminidad y maternidad! (*Hong*, Capítulo 1)

Hasta cierto punto, muchas escritoras contemporáneas no sienten tanto orgullo sobre esta fuerte feminidad y maternidad. En realidad, ellas persiguen la individualidad

y la libertad. En el momento en el que los escritores ironizan sobre estas mujeres modernas, estas escritoras, por un lado, rechazan la imagen femenina tradicional construida y transmitida por los escritores; y por otro lado, dudan de sí mismas: ¿es razonable repetir el destino de las progenitoras? ¿A quién le importan mis ideas y mi opinión si estoy callada y soy dócil? ¿Es un error perseguir mi propio amor y deseo? ¿No es mejor empezar por amarse a uno mismo primero y después a otros antes que esperar a alguien que me ame?

Una respuesta negativa refleja claramente que las protagonistas creadas por las escritoras corresponden a las chicas descritas en las novelas de Xu, que se enamoran de los hombres que les aman pero que no pueden pedirles matrimonio por varios motivos y, como resultado, ellas comienzan a amarse a sí mismas por no poder seguir amándolos. También son las mujeres de *Youth* (2016) y *A story of one women* (2006) de la escritora Yan Gelin, que presionan a sus parejas para casarse con ellas. Otros ejemplos son las chicas de *Comes and Goes* (1998) de Chi Li, quienes seducen a los hombres; o las chicas de *The bathing women* (2000) de Tie Ning, a las que todos los hombres aman. Es probable que se forme una etiqueta común de estas jóvenes mujeres ficticias como la de una “mujer narcisista” que rechaza los valores morales transmitidos por los padres y progenitores debido a su carácter independiente y activo, y consideran a la moderación que elogia Ortega y Gasset como los grilletes tradicionales para el pensamiento femenino.

Además, se hace una reflexión sobre la autenticidad de la imagen tradicional de los protagonistas masculinos como los príncipes o salvadores del sueño femenino en el mundo literario e imaginario. Al no encontrarlo en la realidad, las escritoras comienzan a dudar de esta imagen masculina. Este hecho les sucede a los protagonistas masculinos de Xu: el médico salvador, pero que está a punto de morir en *Acepte este ramo de flores* (1983); el padre amable, pero ausente e invisible en su crecimiento y maduración en *Fuego marino* (1989); el gran revolucionario, pero cobarde e inconstante por las diferentes tentaciones en *Serpiente emplumada* (1998); el joven enamorado, pero que es tan joven y hormonal como el hijo de la protagonista en *Sueno en Dunhuang* (1994) y *Cisne* (2013); el príncipe perfecto, pero que es incauto e imprudente en *Flores fundidas en el infierno* (2010).

Lo mismo sucede con los protagonistas de Yan Gelin, como Ou Yang, un hombre excelente y guapo, pero mujeriego con muchas chicas en *A story of one woman* (2006); los hombres de Zhang Jie en *Faltan palabras* (2002), donde el protagonista, Hu, es un general valiente y poderoso, pero que está casado y es egoísta; o el padre de la protagonista que es machista. Los personajes de Wei Hui también responden a esta constante, como Tian de la *Shanghai Baby* (1999), un joven guapo y cariñoso, pero con impotencia sexual. En las obras de Chili encontramos Kang en *Comes and Goes* (1998), un hombre poderoso y prometedor, pero casado y conservador. Y el marido de LiuLiu en *Daughter of Hunger* (1997) de Hong Ying, es un catedrático universitario, pero pervertido y egoísta que tiene una adicción sexual.

En opinión de la mayoría de las escritoras contemporáneas, es posible confirmar la cita de Xu que afirma que “Apolo ha muerto” (Xu, 1998a: 171). Es decir, ya no existe un salvador o un príncipe en el mundo literario de las escritoras actuales: lo que existe es una decepción y duda constante respecto a los hombres defectuosos, vanidosos y egoístas. Además, se puede observar que ellas suelen separar el amor platónico del amor basado en lo erótico en numerosos ejemplos. En *The Sent-down Girl* (1996) de Yan Gelin, la joven Wenxiu en el periodo de la Campaña de Envío al Campo, mantenía relaciones sexuales con cualquier hombre que se comprometiera a ayudarla para regresar a la ciudad, pero finalmente fue engañada por muchos y murió en el campo. Otro personaje representativo es la alumna Qi Yao, de *La canción de la pena eterna* (1995) de Wang Anyi, que por dinero y vanidad se hizo amante de un hombre mayor casado. La adolescente Jiafu, de *La muñeca de Pekín* (2010) de ChunShu, por la sensación de soledad y diversión mantuvo relaciones sexuales con un alumno universitario que tenía novia. La joven CoCo de *Shanghai Baby* (1999), tuvo una relación amorosa pero sin relaciones sexuales porque su novio sufría impotencia, y a la vez una fuerte relación sexual sin amor con un hombre extranjero casado, Mark.

Otro ejemplo que destacamos son los personajes femeninos creados por Eileen Chang, como Bai Liushu, Cao Qiqiao, que eran mujeres individualistas y con una opinión propia fuerte contra la tradición, la cultura basada en la jerarquía y la vida represiva. Ellas sabían aprovechar su cuerpo y feminidad como una máscara para conquistar a los hombres y lograr sus deseos personales. También es visible en las mujeres protagonistas de la obra de Xu Xiaobin, como la joven YuEr, de *Sueño en*

Dunhuang, por las prácticas sexuales del cultivo dual, que mantuvo numerosas relaciones sexuales con muchos hombres, o la hermana mayor de la protagonista Ling y su hija YunEr de *Serpiente emplumada*, quienes se convirtieron en prostitutas para satisfacer la codicia sexual y la avaricia material respectivamente. Por este motivo, cabría considerar a la mayoría de las escritoras modernas como rebeldes. La autora Xu que estudiamos no es una excepción.

3.6.6 ¿Por qué motivos y de qué manera se rebelan las mujeres chinas?

La imagen femenina caracterizada por una conciencia anti-patriarcal y anti-matriarcal y en contra de lo tradicional creadas preferentemente por las escritoras, coincide con la imagen de las mujeres que expresan sus deseos y son una “mujer de presa”, como dice Ortega y Gasset, y también la Esfinge, la diablo del deseo del Cuadro *Edipo y la Esfinge*, del pintor Gustave Moreau. Esto propicia el carácter rebelde de las escritoras. Por ejemplo, el antiguo amante de Eileen Chang, Hu Lancheng, a quien recuerda en su autobiografía *In This Lifetime*:

La madre de Eileen Chang era la hija de Huang Junmen, gobernador de la provincia Nanjing a finales de la dinastía Qing. Esta hermosa mujer tradicional y occidentalizada había estado interesada en entrenar a su hija para ser virtuosa y digna en su niñez, pero al final se desanimó y abandonó la idea de la educación cortés de su hija. Su madre le enseñó a reír de manera modesta y suave. Pero Eileen Chang no se reía de esta manera, sino a carcajadas, con la boca abierta o con un entusiasmo inconsciente con el que parecía tonta.¹⁸⁷

La educación basada en lo superficial del valor del cuerpo y la postura de la madre de Eileen Chang que se menciona aquí es similar a la cultura tradicional de la corte mencionada por Ortega y Gasset. Esta es una educación superior para las mujeres de la antigüedad china, y también representa el estereotipo tradicional del confucianismo y del taoísmo. Se origen de las doctrinas basadas en los rituales de sacrificio de los antepasados de la dinastía Zhou (771 a.C.).¹⁸⁸ La sociedad china tiene una cultura de ritual tradicional diferente a la cultura occidental, ya que no creen ni en Dios, ni en

¹⁸⁷ Hu Lancheng, *In This Lifetime*. Editorial JiuZhou. 2013. [胡兰成，张爱玲记，《今生今世》，九州出版社，2013 年]

¹⁸⁸ Zhao Zhili, *Análisis contrastivo de la cortesía en español y en chino*, TFM, 2017, p. 59

fantasmas, sino en sus antepasados. Esta creencia también se deriva de la doctrina clásica confuciana del *Libro de los ritos*: “No se puede tomar decisiones en las cosas importantes por cuenta propia porque uno debe mostrar sumisión y respeto ante los progenitores y antepasados”.¹⁸⁹

Hasta el emperador de la dinastía Han (134 a. C.) abogó por la ideología de la “deestimación de cien escuelas de pensamiento, y apostó por el respeto exclusivo al confucianismo”. Históricamente las doctrinas confucianas se convirtieron en una ideología tradicional reconocida a nivel político nacional, cuya influencia se extendía desde la gobernanza y constitución del estado, hasta la obligación social y moral de los ciudadanos. Durante el desarrollo de más de 2000 años, el confucianismo se ha heredado y perdurado hasta el día de hoy. Ahora el Ministerio de Educación de China ha establecido Institutos de Confucio en muchos países para difundir al resto del mundo el confucianismo arraigado en China. Las doctrinas confucianas más influyentes en la formación de las mujeres son enumeradas a continuación:

1. Tres obediencias, cuatro virtudes y siete disposiciones.

Las tres obediencias se refieren a la obediencia a su padre como hija, a su marido como esposa, y a sus hijos como viuda.

Las cuatro virtudes hacen referencia a la moral, la apariencia, las palabras y los trabajos de las mujeres. La moral de las mujeres debe ser honesta y fiel; su apariencia y vestidos, dignos y arreglados adecuadamente; sus palabras, cautelosas y tranquilas y en sus trabajos, (gestionar la casa y cuidar a los hijos) deben ser diligentes y responsables.¹⁹⁰

Las siete disposiciones hacen referencia a que el hombre tiene derecho a divorciarse o abandonarla a su mujer si esta viola las siguientes disposiciones: no cuidar

¹⁸⁹ Confucio, *Libros de los ritos: ceremonia de la corona* 出自: 《礼记·冠礼》

¹⁹⁰ Nan Huaijin, *The Original University Weak Talk*, Shanghai: Fudan University Press. 2003. 404-405. Este autor amplía las definiciones de la imagen femenina y los tipos de trabajos desempeñados por mujeres en su libro. En cuanto a la apariencia ideal que una mujer debe tener, además de ser arreglada y digna, no puede dejar desnudos ni pecho ni abdomen, y tampoco debe comportarse como una mujer coqueta. En lo que respecta a las profesiones que pueden llevar a cabo, además de ser capaces de hacer los quehaceres domésticos, gestionar la casa y cuidar de los hijos, también deben dominar las habilidades de coser las ropas y tejer las telas. A la vez, dicho autor alienta a las mujeres modernas a respetar a las cuatro virtudes previamente mencionadas, y les aconseja que dominen una nueva habilidad requerida por la sociedad moderna para ayudar a sus maridos a compartir la carga financiera de la familia.

a los suegros; no engendrar hijos; ser adúltera; padecer enfermedades graves; ser celosa; hablar de forma imprudente e inadecuadamente; cometer hurto.¹⁹¹

2. Los hombres se dedican a los trabajos que tienen lugar fuera del hogar, mientras que las mujeres se dedican los trabajos domésticos.¹⁹²

Se puede percibir una clara distinción del estatus social y de los deberes entre hombres y mujeres.

3. Cuanto más alta sea la posición jerárquica, más pesadas serán las etiquetas que deben aprender y respetar. Lo mismo sucede al revés.¹⁹³

Esto significa que cuanto más alto sea el estatus social de las mujeres, recibirán una mayor educación basada en los estereotipos y tendrán que seguir una obediencia más estricta y un respeto más estricto hacia estas etiquetas. Este es el motivo por el que, desde la antigüedad hasta el final de la Dinastía Qing (1912), las princesas o señoritas de familias aristócratas y adineradas tenían maestros de educación femenina tradicional especiales para enseñarles cómo comportarse desde su infancia.

Influidas por las doctrinas confucianas, antes de la divulgación nacional de la educación femenina de comienzos del siglo XX, la mayoría de las mujeres, debido a la falta de una educación básica, eran analfabetas y respetaban mucho las doctrinas mencionadas. Mientras, las chicas de familia aristocrática y adinerada, debido a la formación recibida en casa o en escuelas privadas, incluso con la apertura de su visión mundial gracias a sus experiencias en el extranjero, solían estar influidas por los cambios aportados por las nuevas ideas propias o extranjeras, e intentaban romper con los límites impuestos por estas doctrinas. Es destacable que las célebres escritoras de principios del siglo pasado que defendieron una vía rebelde frente a la tradición y produjeron la primera ola de escritura femenina, Eileen Chang, Ding Ling, Bing Xin, Lin Huiyin, Yang Jiang, Lv Bicheng, Qiu Jing, Shi Pingmei, Xiao Hong, todas ellas proviniesen de familias ricas o poderosas y perteneciesen a la alta jerarquía.

¹⁹¹ Proviene de : *Rites y ceremonials and Black of Zixia Biography, Rites Zhou and days of history female, Rites y Original Destiny of Da Dai* 出自《仪礼·丧服·子夏传》，《周礼·天官·九嫔》，《大戴礼记·本命》

¹⁹² Proviene de *I Ching* 出自《周易正义》

¹⁹³ Proviene de *The Commentary of Zuo of Spring and autumn Annals: Zheng Yi* 出自《春秋左传正义》

Debido a una serie de cambios generados por los regímenes y los movimientos culturales y políticos, la educación general se reformó y se reestableció como educación formal hasta el restablecimiento del sistema de examen de ingreso a la universidad en 1977 (véase en el capítulo I). Muchas mujeres del ámbito intelectual de los años 50, desde entonces, y a través de la educación universitaria, empezaron a cambiar su destino, a romper la imagen que evocaba el ritual femenino y a influir a otras mujeres de la misma generación y las siguientes. Entre ellas, encontramos algunas escritoras, como Zhang Kangkang, Qian Hong y Xu, Xiaobin, que se convirtieron después en representantes de la segunda ola de la escritura femenina en China. En sus obras plasmaban sus historias melancólicas, experiencias de su maduración personal y, en particular, la conciencia femenina con el objetivo de despertar en otras mujeres reflexiones profundas con respecto a su propia identidad e imagen social y familiar.

En 1986 se implementó el sistema de educación obligatoria y se popularizó la educación básica a nivel nacional. Muchas mujeres ya conocían los caracteres chinos y sabían escribirlos, dando lugar a la libertad de crear su propio concepto social y de valores. Por otro lado, la popularidad de la imagen de las mujeres vanguardistas en contra de las etiquetas y doctrinas tradicionales seguía aumentando a través de las redes multimedia, la prensa en papel y electrónica, de las redes sociales, así como de otras formas más tradicionales como el contacto personal. Como consecuencia, las doctrinas confucianas ya no tienen una clara influencia en las mujeres en la actualidad.

Durante un periodo de más de 100 años caracterizado por los cambios sociopolíticos y las numerosas reformas de la educación popular, el concepto de individualismo y de rebelión de las mujeres se refleja de forma relevante en las relaciones amorosas y matrimoniales. Se pasa desde la poligamia de la primera mitad del siglo XX a la monogamia de la segunda mitad del siglo XX, luego al divorcio, a nuevos matrimonios, o se seleccionan nuevas opciones de vida como la homosexualidad o la soltería, más extendidos en el presente siglo. Otros cambios pasan desde la envidia de las mujeres que se casan con hombres poderosos y ricos, hasta la sensación de ridículo que sienten al ser consideradas como una máquina de reproducción para los hombres ricos. También se da una transformación desde el aprecio a las mujeres por casarse para cambiar su vida y su destino, hasta el elogio a las mujeres por su

autosuficiencia e independencia económica; y, por último, desde el miedo al divorcio hasta el divorcio como decisión activa, entre otros cambios considerables, siendo todos ellos un fenómeno social innegable. No podríamos profundizar debidamente en este cambio social si no se hubiese transmitido gracias a las personas o a través de los textos orales y escritos. Pero sí encontramos que ciertos personajes femeninos creados por muchas escritoras contemporáneas han comenzado a rebelarse contra las tres doctrinas previamente mencionadas:

1. Independencia e individualismo, una oposición contra las ideas de sus padres y madres. Xu Xiaobin describió un disgusto que las protagonistas dieron a su madre en muchas de sus obras, como *Sueño en Dunhuang*, *Serpiente emplumada*. *Hija del río* de Hong Ying, en la que Liulu tuvo una comunicación ardua con su madre. También en *Falta palabras* de Zhang Jie, en la que odia a su padre por la violencia machista, o el complejo de matar al padre machista de Chen Ran en *Vida privada*.

2. Descubrir el cuerpo “envuelto” o explorar el deseo sexual y personal tanto a nivel físico como psicológico, y ser dueña de su propio cuerpo: la protagonista de *Guerra de una persona*, de Linbai, llegó a obsesionarse por explorar y masturbarse; Coco, protagonista de *Shanghai Baby* de Wei Hui, distinguió el amor puro del sexo. En *Chica del baño* de TieNing, la madre de la protagonista Zhang Wu violó las normas morales de la virtud y mantuvo relaciones extramatrimoniales por su adicción al sexo y la sensación de soledad. La mujer protagonista llamada LinZhu de *Come and Go* tuvo una vida sexual muy activa.

3. Transformar la división del trabajo y permitir a las mujeres buscar sus propias metas profesionales e independencia económica. Por ejemplo, Jing en *El narciso se ha ido a lomos de una carpa* de Zhang Yueran era escritora; las protagonistas de las obras *Hija de río*, *Amantes británico* y *Ananda* de Hongying eran escritoras o poetas; las protagonistas de *Dunhuang Dream*, *Los árboles vitales a las dos orillas del río*, *Fuego Marino*, *Serpiente emplumada*, *Cisne*, eran alumnas, pintoras y escritoras; las protagonistas de *Epopeya de una mujer* y *Juventud* de YanGeling eran bailarinas y militares. Yin Xiaotiao, en *Big Bathing Girl* de TieNing, era la subdirectora de una editorial. Xie Xiaoqiu, personaje protagonista de la novela digital *The Love Story of Li Chuan*, es traductora de inglés. Las profesiones de estas protagonistas femeninas

corresponden a las ocupaciones que las autoras tenían o tienen en la vida real. En muy pocos casos se ve a la protagonista como ama de casa en las obras de escritoras.

Al estudiar las novelas feministas de la literatura china de la década de los 90, Fu Shuhua distingue las siguientes cuatro características:

1. Las mujeres han despertado su autoconciencia.
2. Los conceptos tradicionales de familia, como la relación padre-hija y la relación madre-hija, son deconstruidos e incluso reconstruidos.
3. El discurso creado en base a lo corporal se considera como un arma potente de la escritura femenina.
4. Existe una exploración y reflexión de las escritoras sobre el estado de la existencia humana desde una “experiencia de crecimiento personal” hasta la feminidad y la maternidad.¹⁹⁴

Estas cuatro características explican, de forma más concisa y concreta, las diferentes formas de rebelión que tienen las escritoras del nuevo siglo. También consideramos que se trata de una rebelión a partir de una perspectiva física y biológica natural (es decir, el dominio de su propio cuerpo), de una perspectiva psicológica e intelectual (el dominio de sus propias ideas), y de la perspectiva económica y social (en base a dominar su propia vida y sus propias finanzas). Esta idea se muestra en conformidad con la consigna más recordada de Simone de Beauvoir, que aparece en varias revistas electrónicas y en diferentes redes sociales: “No se nace mujer, sino que se llega a serlo; el cuerpo no es un objeto, sino una situación, es nuestra comprensión del mundo y el boceto de nuestro proyecto; el feminismo es una forma de vivir individualmente y de lucha colectiva; por tanto, conocerse a sí mismo no es garantía de felicidad, pero está al lado de la felicidad y puede darnos el coraje para luchar por ella”.

195

¹⁹⁴ Fu, Shuhua, “Nuevas temas y Nuevas palabras” en *Estudio de las novelas de aprendizaje femenina de los años 90 del siglo XX*. Prólogo, Pekín: Editorial RenMing, pp. 4-6. 傅书华, 新的话题, 新的言说(代序言), 《成长如蜕:二十世纪九十年代女性成长小说研究》, 高小弘著, 北京: 人民出版社, 2011, 页 4-6.

¹⁹⁵ Disponible en <https://psicologiaymente.com/reflexiones/frases-simone-de-beauvoir>. (fecha de consulta: 17/enero/2020)

3.7 *Serpiente emplumada*¹⁹⁶: la historia familiar femenina de llantos y sangre

Heer afirma que el siglo XIX puede considerarse como una era caracterizada por la muerte de los “padres” y de los dioses. En consecuencia, los individuos se liberaron del poder y gobierno de Dios, así como de la presión ejercida por los progenitores. La era donde el ser humano reemplaza a Dios será la cara del nuevo siglo.¹⁹⁷ De igual manera, Xu, en varias ocasiones, tomando prestadas las palabras de Florence Nightingale de que “el próximo Cristo puede ser una mujer”¹⁹⁸, expresa la importancia de las mujeres y su voz en la época actual.

Con el objetivo de recrear un nuevo mito femenino de la época contemporánea, la autora narra en esta novela una misteriosa historia familiar de mujeres de cinco generaciones durante más de 100 años. Afirma que “Apolo ha muerto” (Xu, 1998a: 171), en alusión a la muerte del antiguo Dios padre, se pone de manifiesto que “a las plumas que se desprenden de las alas (maternales/paternales) no es volar en libertad sino errar por todas partes” (Xu, 1998a: 216). Todo ello, para insinuar la caída de la antigua diosa madre/dios padre, así como para predecir que los individuos de género femenino que salgan de una familia rota no están destinados a la liberación natural, sino que están errando, solitarios, por un mundo virtual de autoengaño ante la falta de padres, raíces y amparo. Por otro lado, a través de los diferentes personajes la autora deconstruye la relación entre madre e hija, pero también entre hermanas, amigas, esposa y marido, suegra y yerno, abuela y nieta, entre otros vínculos familiares y sociales que pueden encontrarse durante el crecimiento de una mujer a lo largo de su vida.

Los escritores mexicanos López y Portillo y el escritor británico D.H. Lawrence también publicaron novelas con el mismo título. El primer escritor mexicano relata en su novela una antigua leyenda india, en la que “Serpiente emplumada” se refiere al Dios sol, que posee supremo poder en beneficio de su población. En su novela, el segundo escritor mexicano narra la nueva vida de una viuda occidental en México, en la que la

¹⁹⁶ En la versión española se titula como *La niña de papel*. En chino existe un título alternativo: *La familia del sol* [太阳氏族].

¹⁹⁷ Heer, Friedrich. *Europa, madre de revoluciones*, Tomo II. Madrid: Alianza, 1980. p. 576.

¹⁹⁸ Xu XiaoBin, “Consciencia de la huida y mi creación literaria”, *Sueño roto*, p. 371. [「逃离意识与我的创作」, 折梦, 371, 华艺出版社, 1998.]

Serpiente emplumada se refiere a la civilización y al espíritu de la tradición de México. En la novela de Xu, XiaoBin, la “Serpiente emplumada” hace mención a una protagonista, llamada Yu (su significado en chino es una pluma que se desprende), cuyo signo del zodiaco es la serpiente, quedando su alma llena de sangre aunque sin cuerpo después de experimentar un ciclo de “nueve vidas y nueve muertes”¹⁹⁹ en su historia familiar.

3.7.1 Argumento

Serpiente emplumada es la novela más importante en la larga y fructífera carrera de Xu y también destaca por ser la única novela que tiene una versión traducida al español. Esta novela está dividida en 12 capítulos que giran en torno a la experiencia dolorosa y la auto-salvación experimentada tras las muertes de la protagonista principal, Yu.

El primer capítulo se narra en torno a un nacimiento equivocado pero sin posibilidad de ser subsanado por parte de la protagonista. Yu nació en una familia discordante desestructurada en la que ya había dos hermanas mayores. Debido a que el nacimiento de Yu no cumplió con las expectativas de sus progenitores de traer un varón al mundo, la pequeña creció sin conocer el amor de sus padres. Más tarde con el nacimiento del cuarto vástago, el primer varón y la predilección de sus padres por éste, Yu alimentó el odio hacia su hermano y su sentimiento de inferioridad. Para luchar por el amor de sus padres, la protagonista termina transformándose en un demonio que mata a su hermano.

El capítulo dos se centra en la ausencia de una sentencia de Yu y en el odio que sus padres le mostraban, en lugar del amor que ella buscaba, por el asesinato de su hermano menor. También se narra cómo ella decidió suicidarse en una ocasión para escapar del juicio de sus padres. Sin embargo, tras esta primera muerte, fue rescatada por JinWu, una alumna de su padre²⁰⁰. Posteriormente, Yu huyó de su familia para vivir con JinWu comenzando así una nueva vida como su primer renacer en el camino de la

¹⁹⁹ La autora se basa en el mito chino de que los gatos tienen nueve vidas.

²⁰⁰ Este es un nombre de una criatura de un mito chino, llamada Cuervo de tres patas, en representación del sol. En esta novela, se alude a la imagen cariñosa de Jin Wu en la vida de Yu, como el sol.

huida. En el tiempo paralelo se narra el origen y la experiencia de JinWu, una hija abandonada por una pareja de traidores, una traductora y un corresponsal estadounidense, en una época política convulsa, en la que estaba prohibido el matrimonio de una mujer china con un extranjero, motivo por el que ofendieron al régimen y mantuvieron su amor en secreto. Esta pareja huyó a Estados Unidos y dejó a su hija en China para hacer frente a una investigación y un juicio político. Debido a la ausencia de amparo por parte de los progenitores en la sentencia familiar de Yu y en la sentencia política de JinWu, Yu pagó con su vida para confesar su crimen a su madre, y JinWu dedicó toda su vida a la búsqueda de la suya.

En el tercer capítulo se relata la historia de la madre RuoMu²⁰¹ y la abuela XuanMing²⁰² de Yu, unas crueles dictadoras despiadadas y egoístas. Con el fin de consolidar la jerarquía y la nobleza de sangre de su familia, la madre regaló a su joven sirvienta (MeiHua)²⁰³ a un humilde hombre viejo debido a que esta jovencita y su hermano se enamoraron. Frente a esta acción inadecuada de RuoMu, XuanMing estuvo de acuerdo tácitamente y pasó por alto la tristeza de su hijo TianCheng por la pérdida de su amor. Más tarde, él murió a causa de la melancolía sumada a una enfermedad física. La muerte del único hijo de XuanMing empeoró la relación entre XuanMing y su hija RuoMu, convirtiéndose en enemigas. Yu consideró que, su sangre, como una herencia que viene en los genes de su abuela y madre, era un pecado original, y que su maldad era consecuencia de ello. Esta perversa tara genética era la que la había movido a asesinar a su hermano, y también la causante de que sus seres queridos la apartasen y abandonasen provocando así su segundo suicidio, momento tras el cual JinWu se enamora de nuevo y viaja al extranjero en busca de su madre.

El cuarto capítulo se narra en torno a los recuerdos de la historia de amor de la

²⁰¹ En el clásico mito chino de la creación de mundo *las Montañas y los Mares* se indica que RuoMu es un árbol mágico en el oeste. Cuando el Cuervo de tres patas que vuela del este a oeste pare sobre este árbol, los atardeceres llegarán. Es decir, RuoMu simboliza los atardeceres. En esta novela, se alude a la imagen indiferente de la madre de Yu, y a la caída de la imagen cariñosa y afectuosa de una madre tradicional.

²⁰² XuanMing en el mito clásico chino hace referencia a la criatura formada por una mezcla de tortuga y de serpiente, que representa al Dios del invierno del norte y al Dios del agua y del viento, y simboliza la inmortalidad. En esta novela, se alude a la imagen fría y dura de la abuela de Yu.

²⁰³ Es la flor de *Prunus mume*. En la cultura china representa el carácter firme y resistente de una persona.

vida anterior de Yu en su sueño²⁰⁴ y a la expiación con sangre de los pecados de su abuela. La tía de la abuela XuanMing, llamada YuXin, era una tejedora del Reino celestial Taiping (1851-1864). Ella rechazó la proposición de amor de un teniente, y éste, como venganza, le tendió una trampa. Tras caer en ella, fue condenada a pena de muerte por el general superior. Gracias a la ayuda de su jefa, logró escapar finalmente a la casa de Yu con una lámpara de Buddha de amatista entregada por su jefa. Al morir la tía YuXin, entregó esta lámpara a XuanMing con una última recomendación: entregarla a un abad. Pero XuanMing no cumplió esta recomendación y la guardó en su casa por avaricia. Yu, para compensar el pecado de su abuela y el suyo propio, buscó y encontró a este abad en un sueño. En esta escena onírica, pidió al abad que le pintase un tatuaje (en alusión a la huella física de la confesión de los pecados) en un monasterio y también encontró a su amor de la vida anterior, un monje asistente del abad. Mientras sufría el dolor del tatuaje, el abad le informó de que el amor sexual podía sustituir al dolor corporal, tras lo cual ella mantiene relaciones sexuales con el monje.

El quinto capítulo enfoca los recuerdos de la vida durante “la Campaña de envío al campo de los jóvenes alumnos” (1950-1978) y a la expiación con sangre de los pecados de su madre. Yu encontró a la hija Tao²⁰⁵ del sirviente MeiHua de su madre en el campo. Para cubrir a Tao en su plan de escaparse a la ciudad, viola las reglas del campo. Tao por fortuna logró escapar pero Yu fue detenida por los jefes del campo, atándola a un poste para someterla a vejaciones como le sucedió a Jesús en la cruz. De repente, se produjo un gran incendio en el que Yu murió para expiar el pecado de su progenitora de regalar a la madre de Tao, la antigua sirvienta de su madre. Esta es la tercera muerte de Yu.

El sexto capítulo se centra en el karma de la familia. El deseo sexual en el corazón más oscuro de Ling, la hermana mayor de Yu, quedó totalmente expuesto bajo la inspiración de la niñera XiangQin, una prostituta retirada. Ling no tuvo ninguna consideración hacia la jerarquía y la nobleza de sangre de su familia ni a la voluntad de sus padres, y se casó con un soldado de una humilde familia que la dejó embarazada. La

²⁰⁴ Se refiere, en la mística tradicional de la religión budista, a la reencarnación y la regresión, en parapsicología, a la memoria de vida anterior a través del sueño.

²⁰⁵ Esta palabra significa “melocotón” y hace referencia a la apariencia de Tao, dulce y hermosa.

madre, para desahogar su furia e insatisfacción por el matrimonio de Ling, dio una paliza a Yu. Yu fue enviada al hospital, tras cuya muerte fue acogida por su vecina, que en realidad era su prima YaDan, la hija póstuma del hermano de la madre de Yu. Por tanto, esta cuarta muerte queda enmarcada en esta historia. Después del matrimonio, la hermana mayor traicionó a su esposo, que estaba lejos, y encontró a un amante para satisfacer su deseo sexual. Éste le dijo que quería tener relaciones con un cuerpo esbelto y seductor. Su hermana pequeña Xiao, quien trabajaba con ella en el mismo sitio, tenía este tipo de cuerpo. Para complacer a su amante, ella organizó una treta amorosa, en la que su hermana Xiao se terminó enamorando del amante de Ling ofreciéndole así su cuerpo de forma voluntaria. Este hecho puede considerarse parte del karma familiar. Dentro de este karma, por un lado encontramos como suceso negativo la adicción sexual, debido al egoísmo de la familia. Por otro lado, aparece el suceso positivo del nacimiento de una hija póstuma del hermano muerto de la madre Ruomu que responde al valor espiritual de entregarse desinteresadamente por el amor de la familia.

En el séptimo capítulo se presenta la aparición de la reencarnación del amor de la vida anterior (es decir, el monje) de Yu. En esta vida se llamaba ZhuLong. La prima YaDan se enamoró de ZhuLong, pero él se enamoró de Yu de nuevo. El octavo capítulo se narra en torno a la protesta en la Plaza de Pekín de 1989. El joven revolucionario ZhuLong fue detenido por el gobierno, pero Yu trató de liberarle en forma de protesta saltando al edificio donde estaban los gobernadores de la ciudad y trató de disuadirlos con su muerte. Ésta fue la quinta muerte por amor. El noveno capítulo presenta la traición de ZhuLong frente a la seducción carnal de la prima YaDan. ZhuLong traicionó a Yu a causa de su gran instinto sexual, al ser infiel con YaDan, y posteriormente decidió casarse con ella.

El décimo capítulo se centra en la nueva traición de ZhuLong. Como resultado de la seducción del bello rostro de Tao, ZhuLong traicionó el compromiso matrimonial con YaDan, y finalmente, se casó con Tao. Frente a la traición de ZhuLong, Yu murió por la desesperación una sexta vez. Luego, ZhuLong y Yu se volvieron a encontrar, momento en el que ZhuLong le recordó al monje de la vida anterior. Tras una conversación de tono amoroso, estos dos personajes comenzaron a hacer el amor. Pero ZhuLong huyó de nuevo porque tenía miedo de contagiar una enfermedad de transmisión sexual a Yu. Frente a la huida de ZhuLong, se suicidó tras ingerir comida envenenada, produciéndose

la séptima muerte. En el capítulo XI murió ZhuLong por una enfermedad. YaDan heredó el carácter espiritual de entregarse por el amor de su madre, dando luz a un hijo ilegítimo de ZhuLong, convirtiéndose así en la única evidencia de la existencia de ZhuLong en vida, a la vez que era el único hombre en esta familia de cinco generaciones.

El último capítulo se centra en la muerte del padre. Yu le prometió a su madre realizarse una lobotomía que, desgraciadamente, la convirtieron en una chica loca y a la vez genial, una especie de enferma mental, pasando de ser una brillante y rebelde a una chica ordinaria, mansa y dócil. Esta operación representa la octava muerte. Otra parte del karma familiar aparece en la historia de Tao, quien había conquistado el amor de YaDan. Por accidente la atropelló con el coche junto a su hijo Yang, provocándole la muerte a YaDan y dejando gravemente herido al joven debido a una importante pérdida de sangre. Para salvar al único hijo de la familia, y también para redimir el pecado de matar a su hermano, Yu donó toda su sangre a Yang. Yu murió desangrada. Este hijo sufriría una discapacidad física durante toda la vida. Esta donación de sangre es la novena muerte y el final de la vida de Yu.

Las nueve vidas y nueve muertes de Xu, Xiaobin representan el concepto de “Nueve Regresos al origen” del libro clásico *I Ching*²⁰⁶. El ciclo de vida y muerte se toma del concepto de reencarnación del budismo. Nan Huaijin explica en el libro *I Ching* que solo hay un número en la creación: el número uno es el universo, también conocido como Yao 爻 que está dividido en Yao femenino 爻 (--) y Yao masculino 爻 (-). Todos los demás números se suman añadiendo este número uno. Uno también representa el origen del número cero. Cero está vacío, y representa la ontología, y a su vez significa el infinito. Los ocho fenómenos naturales en el universo: cielo, tierra, sol, luna, trueno, viento, montaña y agua, están representados por los números 6, 2, 9, 1, 3, 4, 8 y 7 en el BaGua del Rey Wen de Dinastía Zhou.²⁰⁷

²⁰⁶ El Libro *I Ching* es uno de los materiales más antiguos de la literatura china, considerado como el comienzo de las cinco obras clásicas por el confucianismo. Según lo que algunos expertos dicen, el autor es el Rey Zhou Wen de la dinastía Zhou (a.c1125-1046).

²⁰⁷ Nan Huaijin, *La explicación de I Ching*, pp, 26 y 33. También existe la BaGua del emperador FuXi, en la que los ocho fenómenos naturales y los números correspondientes son distintos a la BaGua de la Rey Wen.



Xun/Viento/ aire 4	Li/Sol/fuego 9	Kun/Tierra 2
Zhen/Trueno/energía 3	Zhong/emperador 5	Dui/océano/ríos 7
Gen/montaña 8	Kan/Luna/agua 1	Qian/cielo 6

La explicación creación por el taoísta posterior del origen de la LieZi (450-375) coincide con el significado de los números de *I Ching*:

0 (el origen de la creación) que no tiene forma ni límite, se transforma a uno (agua), de uno pasa a siete (río), de siete a nueve (cielo), de nueve a infinito, y de infinito nuevamente a uno. El uno, es el origen del cambio de la forma de la creación. Lo más ligero (aire) es el cielo. Lo más pesado (las cosas) es la tierra. La mezcla entre el gas femenino y masculino es el ser humano. Con la esencia del cielo y de la tierra se produce la vida de la creación.²⁰⁸

Es decir, 0 es la fuente para la creación, 1 es su imagen inicial, 9 es su última imagen, después regresa a su forma de 0 de manera cíclica. En esta novela, la autora toma prestado el concepto de números del *I Ching*, de los que se usa el 0 para representar el nacimiento de la vida de Yu, el 1 para representar la vida de Yu, “una Yao femenina 爻 con una vida rota” (Xu, 1998a: 57), sufriendo un proceso de experiencias dolorosas en su vida, y transformándose hasta el 9, al extremo de la vida. En otras palabras, las nueve vidas y muertes se refieren a los nueve pecados y castigos. El tiempo narrativo repite 9 veces los números 0/“nacimiento”, 1/“vida o renacer”, 9/“muerte” con el fin de mostrar una particular experiencia de crecimiento de la protagonista Yu. (Se muestra la relación de personajes en la siguiente tabla)

²⁰⁸ Lie Zi, *Diálogo TianRui*. Disponible en https://www.arteducation.com.tw/guwen/bookv_3549.html (13/11/2019)

Primera generación 1860	Consorte Zhen (esposa del emperador, que simboliza el poder matriarcal)				YuXin (tejedora del emperador, ama a FaYan, dueña de la lámpara amatista que simboliza el amor sagrado)	FaYan (Abad del monasterio) y su monje discípulo, Yuan Guang	
Segunda generación 1890	XuanMing (ama de casa, clase alta, sobrina de Reina y Tejedora)	HeShou (marido de XuanMing, Ministro)	Xiang Qin (sirvienta de XuanMing, prostituta, niñera de sus hijos y nietas)		XuanZhan (clase alta, hermana de XuanMing)		Xuan Qian (clase alta, hermano de XuanMing)
Tercera generación 1920	RuoMu (hija de XuanMing, ama de casa)	Lu, Chen (marido de Ruomu, profesor universitario)		Tian Cheng (hijo de XuanMing, muerto) y su novia, MengJing, la madre de YaDan	An, Qiang (hijo de Xuanzhan, ladrón) y su esposa MeiHua (sirvienta de Ruomu)		Shen, Meng Tang (Traductora) y su amado Smith (corresponsal de USA)
Cuarta generación 1950	Ling (hija de Ruomu, ama de casa)	Xiao (hija de Ruomu, profesora)	Yu(hija de Ruomu, pintora, muerte)	YaDan (hija póstuma de Tian, escritora, muerte)	Tao (hija de MeiHua, ladrona internacional) impunes	Zhulong (Resurrección del monje YuanGuang, Revolucionario) muerte	JinWu (profesión libre) soltera libre
Quinta generación 1980	YunEr (prostituta, dona la lámpara al museo)			YangYang (hijo ilegítimo de Zhulong, discapacitado)			

3.7.1.1. *El amplio significado de los números, la luz y la riqueza de la cultura tradicional: nueve regresa a cero.*

El Libro *I Ching* considera que todas las cosas de la creación tienen sus principios (causas), sus imágenes (resultados) y sus números (leyes) respectivamente. Se aplican tres reglas principales: el cambio instantáneo, el cambio regular, y el cambio constante. Se pueden entender los cambios instantáneos, los regulares y los constantes de las cosas, siempre y cuando se sepan los principios de las cosas, sus fenómenos y sus correspondientes números.²⁰⁹ Este libro, cuya historia tiene más de 3000 años de antigüedad, ha influido en la forma de pensar de los filósofos y literatos de todas las edades y épocas. En especial, el énfasis en los números se convertía en uno de los aspectos más importantes de la cultura tradicional china, la cual influía a varias generaciones en la sociedad. El calendario lunar, que se ha transmitido a la época actual, es el reflejo más relevante sobre la importancia de los números para la cultura china. Este calendario tiene su origen en las inferencias realizadas por los antepasados basándose en las reglas del cambio de los campos de la astronomía y meteorología (el tiempo y la posición del sol en los 24 períodos solares).

Dicho calendario afecta a todos los acontecimientos vitales de los ciudadanos chinos. A nivel nacional, está dirigido a los eventos más importantes de un país como por ejemplo: la fecha del discurso de investidura del presidente, la ceremonia de sacrificios a los antepasados, la fecha del envío de soldados a las guerras (etc.). A nivel popular, está dirigido a los eventos ordinarios de una persona como por ejemplo: la fecha de celebración de una boda, de un rito fúnebre, de la mudanza de casa, o de un banquete. Es decir, todos los eventos mencionados que se ejecutaban en aquel día y hora, pronosticaban algunos indicios favorables del futuro por el calendario lunar. Al comparar las novelas contemporáneas con las clásicas, parece más obvio tomar en cuenta la cultura tradicional de los números en las novelas clásicas, tal y como sucede con *A la orilla del agua* (水浒传), donde se narra la historia de la rebelión de los 108 héroes campesinos en el periodo final de la Dinastía Song (1119-1121):

²⁰⁹ Nan Huaijin, *La explicación de I Ching*, pp. 5 y 9.

New pennants and banners were made. On the very top of the mountain an apricot-yellow banner was stretched reading: "Act in Heaven's Behalf." In front of Loyalty Hall were two banners. One said: "Defender of Justice from Shandong," the other: "Jade Unicorn from Hebei," meaning Song Jiang and Lu Junyi, respectively. In addition, there were banners of dragons, tigers, bears and panthers rampant; pennants of azure dragons, white tigers, vermilion birds and black tortoise. [...] There were also banners of the Four Stars and the Five Directions, banners of the Three Essentials and the Nine Elements, banners of the Twenty-Eight Constellations, banners of the Sixty-Four Baguas, banners of the Nine Heavens and the Eight Baguas, banners of the hundred and twenty-four governing Heaven. [...] When everything was ready, an auspicious day was chosen, and bulls and horses were slaughtered in sacrifice to the Spirits of Heaven and Earth. (Capítulo 71, p.733)

En este fragmento hay una descripción de la preparación de la ceremonia de investidura del líder Song Jiang, y de la organización de la futura rebelión en la fachada del Loyalty Hall. En primer lugar, se deben aplicar los colores y números adecuados a las banderas de decoración para simbolizar el buen agüero. La bandera amarilla albaricoque se coloca en la cima de la montaña para identificar a este jefe como un emperador campesino de este grupo en particular. De esta forma, la bandera amarilla representa a los emperadores legítimos. Después, las cuatro criaturas mitológicas se identifican con sus respectivas direcciones: dragón azul (este), tigre blanco (oeste), fénix rojo (sur), tortuga negra (norte) en representación de las cuatro estrellas, más la quinta dirección, que es el centro donde se ubica el dragón amarillo (se denomina "el conjunto de las cinco direcciones"). Estas cuatro estrellas y cinco direcciones también representan respetivamente los cinco colores/materiales: azul/madera, rojo/fuego, amarillo/tierra, blanco/oro y negro/agua. Las tres esencias representan las esencias del ser humano, de la tierra y del cielo. Los nueve elementos representan los nueve reinos con respecto a las estrellas fijas en el zodiaco: Marte, Mercurio, Júpiter, Venus, Saturno, Sol, Luna, Rahu y Ketu. El número 28 se refiere a las 28 constelaciones chinas en representación de las regiones estelares divididas por los antiguos astrónomos chinos de acuerdo con las reglas de movimiento del sol, de la luna y de las 5 estrellas. Las 64 Baguas son las de los 64 hexagramas generados por los 8 trigramas del mapa Bagua. Las 9 posiciones y las 8 Baguas son aquellas de las 9 posiciones de los números y los 8 trigramas presentes en la Bagua de Rey Wen en la

sección anterior. Los 124 simbolizan las 124 dimensiones de las puertas de la fortuna adivinadas en la Cinta Métrica de la Regla LuBan de la geomancia. Tras toda la preparación, se debe elegir un buen día para la celebración y la adoración a Dios en el calendario amarillo. En este modelo del ritual de la ceremonia tradicional, los símbolos de los colores y números interpretados en *I Ching* desempeñan un papel muy importante hasta el día de hoy.

A pesar de que el significado de los números puede ser variable según un contexto o autor determinados, los números y su simbología provenientes del libro *I Ching* solían ser más reconocidos y usados por los chinos, y más particularmente, por los escritores. En las obras de Xu, además de usar el uno para simbolizar a la protagonista, se usó el 8 en la novela *Investigación de una chica con enfermedad mental* en representación de la protagonista. Como hemos explicado anteriormente, en *I Ching*, el 9 es el número extremo masculino, representando al Emperador/Rey que ejecuta el poder supremo en nombre del cielo. Finalmente, el 6 es el número extremo femenino, en alusión a la Reina que, representa al poder supremo en nombre de la tierra. El 9966 se refiere a la unión del hombre y de la mujer y a la creación, también al ciclo vital y al creador de todas las cosas. Pero Xu, frente a la cultura tradicional, usa el número 8 en lugar del 6, referido al carácter extraño y enloquecido de la protagonista, simbolizado como un fuerte trueno que otros temían y del que se alejaban, también denominado “como una Pirámide de Yama: misteriosa, arrogante, inalcanzable” (Xu, 1998d:74). Además de utilizar la simbología de los números, Xu solía usar las metáforas en sus narraciones. Estas metáforas se detallarán en la sección 3.7.4. *Cambio y constancia en la narrativa y en los personajes.*

Los números que tienen un significado especial, tanto en la cultura tradicional como en la literatura china, podían expresar la voluntad de alguien. Por ejemplo, el poema Qu Yuan (a.c340-278) usa la frase “For the ideal that I hold dear to my heart, I’d not regret a nine times to die” para expresar la ambición de servir a la patria debatiéndose entre la vida y la muerte nueve veces sin arrepentirse. Wu ChenEn, en su novela *Aventura del oeste* (siglo VXi), utiliza 81 (9x9) dificultades para expresar la voluntad de la resistencia en las torturas ante las durísimas pruebas amparándose en una creencia budista. Eileen Chang, usa el título *Un amor que destruye ciudades*

(1943) para expresar la voluntad de la lealtad de amor para una vida. Zhang Jie, en su obra *Faltan palabras* (1998), relata los nueve partos frustrados de la abuela Mohe y el único nacimiento exitoso de la madre Lianzi de la protagonista Wuwei, ilustrando así la perseverancia en defensa de la tradición obsesiva de tener un hijo a cualquier precio, aunque ello implique la muerte de los ocho fetos y de la madre misma:

Cuando Lianzi vivía en su ciudad natal, no la llamaron Lianzi, sino Xiuchun. Xiuchun era un nombre muy popular. De este nombre se podría adivinar que nació en un día de primavera. Si ella no hubiera sido tan sentimental y no hubiera salido de su ciudad natal, ni dejado su país, podría tener una vida tan común como este nombre.²¹⁰ Quizás debería mencionarse que el nacimiento de Lianzi fue un error porque ella no debería haber venido a este mundo. Su madre, Mohe, y abuela de Wuwei, tuvo tres hijos que murieron antes del nacimiento de Xiuchun; después del nacimiento de Xiuchun, tuvo tres hijos más que tampoco pudieron sobrevivir. Sin embargo, Lianzi no llegó a conocer el motivo por el que los primeros tres hermanos y los tres últimos, tras echar un vistazo a este mundo floreciente, lo abandonaron voluntariamente, murieron y se alejaron rápidamente de este mundo, y ella insistió en sobrevivir. En aquel momento, dar a luz era realmente una cosa peligrosa. Pero no era tan peligroso como Mohe, quien estuvo a punto de morir en cada embarazo y murió en el último. (*Faltan palabras*, Capítulo 4 del volumen I)

Los números también pueden hacer referencia a un tema de una obra literaria. Por ejemplo, el tema de la historia familiar como “Generaciones en una casa” o “un emperador Dragón y sus nueve hijos” en la novela de *Four Generations Under One Roof* de Lao Se y *Wild Swans: Three Daughters of China* de Jung Chang. En este sentido, también vemos que en los países hispanos se refiere a la lealtad de amor con números, como la voluntad de “Un corazón para un alma”, “Un flechazo”, o “Un amor para un siglo”, en la novela *El amor en los tiempos del cólera*, y al tema familiar en las obras *Cien años de soledad* de García Márquez y *Tres almas para un corazón*

²¹⁰ En la cultura china, cambiar nombres es simbolizar el cambio del destino de la vida. El nombre es un regalo de los padres, un destino innato, y no debe ser corregido en casos normales. La autora utiliza el cambio de nombre para aludir a la obsesión de cambiar el destino innato de la madre de la protagonista, dando lugar a los altibajos y dificultades de su vida.

de Guillermina Mekuy.

Con respecto al uso de los números en esta novela, la autora Xu considera los ciclos de los números 0 1 9 tanto como un símbolo de la propia persistencia en el camino de perseguir cierta esperanza, como también la estructura del tiempo narrativo. Las nueve veces del acontecimiento de vida y muerte parten del nacimiento de Yu, desde el útero materno donde se gesta el pecado original (el sexo femenino de Yu que destruye la esperanza de un hijo varón), lo que termina en la donación de sangre al único varón de la última generación. Ello simboliza una expiación final y una pena de muerte por el asesinato de su hermano – una devolución de la sangre (derramada), que cumple la esperanza de la madre (es decir, curar a este varón para que él salve todas las esperanzas de la familia). Sin embargo, la esperanza de la madre queda truncada finalmente, y éste permaneció vivo pero discapacitado de por vida.

Mediante este final, resulta obvio que la autora no solo protesta contra la sangre fría de la madre sino también de su abuela, de su hermana y de las duras mujeres como la madrastra desalmada e interesada de Blancanieves y de Cenicienta. Además reprocha la ausencia y el silencio del padre, de su enamorado, de los salvadores masculinos como espectadores y discapacitados invisibles. Se presentará el conflicto de las mujeres y su expectativa en los hombres en la sección 3.7.5. *La princesa en el corazón y el príncipe en el sueño*.

Por supuesto, el uso de números como la estructura del tiempo narrativo y la dualidad de los conceptos “pecado/vivir y castigo/morir” en la narración, tal como vemos en los usos de Xu, no es el primer caso ni tampoco particular. En la novela budista clásica *Aventura al Oeste* también se toma 81 (9x9) como la estructura del tiempo narrativo, en la que se extiende a los 81 obstáculos en la aventura de China al Oeste para los cuatro aventureros. La novela *Furia* del escritor cristiano contemporáneo Bei Cun narra una historia sobre la expiación de los pecados tanto físicos como espirituales, así como del karma de la familia de un personaje en busca del camino de la propia redención. Narrar los relatos en torno al tema de los “pecados y castigos” tiene el sentido de reconstruir una creencia contemporánea.

3.7.2 Tiempo narrativo

La novela, que gira alrededor de las nueve muertes de Yu, se entremezcla con la historia de cinco generaciones, desarrollada en un tiempo narrativo de más de 100 años. En la primera generación (1860-) se centra en la historia de las dos tías de la abuela Xuanming. En la segunda generación (1890-), gira en torno a la historia de la abuela XuanMing. En la tercera generación (1920-), se centra en la historia de la madre, del padre LuChen, del hermano de la madre TianChen, la sirvienta de la madre MeiHua, el primo de la madre AnQiang, la prima de la madre MengTang y finalmente la amiga compañera de la madre MengJing. En la cuarta generación (1950-), se incluye la historia de Ling, Xiao y Yu, las tres hijas de Ruomu y LuChen; de YaDan, la hija póstuma de TianCheng; de Tao, la hija del bandolero AnQiang, de Jing Wu, la hija de traidora MengTang y de ZhuLong, el amor de Yu y YaDan. En la quinta generación (1980-) se centra en la historia de YunEr, la hija de Ling, y la de Yang, el hijo de YaDan.

En comparación con las dos novelas anteriores, el mayor cambio en esta novela es que todas las tramas narrativas son brillantes y completas con un final cerrado y ordenadas expresamente en doce capítulos. Se marcan las cinco generaciones como I, II, III, IV, y V, y las nueve muertes como 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, se puede observar el tiempo narrativo de la siguiente manera:

Generación	Capítulo	Muerte	Crecimiento del Yu
IV	Capítulo 1	-	Nacimiento
IV III	Capítulo 2	1	Infancia
IV III	Capítulo 3	2	Infancia
III II I	Capítulo 4	-	Recuerdo del vida anterior de Yu
IV	Capítulo 5	3	Adolescencia
IV	Capítulo 6	4	Adolescencia
IV	Capítulo 7	-	Juventud
IV	Capítulo 8	5	Juventud
IV	Capítulo 9	-	Juventud
IV	Capítulo 10	6 y 7	Juventud
IV V	Capítulo 11	-	Adulthood
IV V	Capítulo 12	8 y 9	Adulthood

Las tres novelas de Xu que analizamos en el presente trabajo enfocan de una manera distinta y particular el desarrollo de los personajes y el cambio sentimental durante sus experiencias vitales. En los cuatro años de la vida universitaria de *Fuego marino* la autora se centra en la educación psicológica personal de Jing y, en la educación emocional de Nieves. En un viaje de duración desconocida de *Sueño en DunHuang*, la autora fija su atención en la transformación psicológica y sentimental que tiene lugar en el paso de la soltería al matrimonio de Estrella y Shu. En esta novela, la trama principal se centra por tanto en la maduración de Yu y en la educación sentimental percibida en la historia de su familia, por lo que podríamos afirmar que el rasgo dominante común a las tres obras de Xu recogería a estas novelas en un subgénero concreto, bajo una etiqueta de “novelas de educación sentimental”.

Hay que mencionar que la narración de la historia familiar femenina y masculina puede ser una tendencia literaria en China a partir de la década de 1990, como representan las obras *Faltan palabras* de ZhangJie, *La puerta rosa* de TieNing, *Wild Swans: Three Daughters of China* de Jung Chang, *El problema de los tres cuerpos* de Lin, CiXin, *Corriendo por Beijing* de Xu, ZeChen, o *La canción de la eterna pena* de Wang YiAn. En este tema narrativo, la mayoría de estos autores narran a partir del recuerdo el surgimiento y la caída de una familia durante el espacio histórico de los últimos cien años, así como de su honor y su desgracia, con el fin de reconstruir la memoria histórica y familiar, y de recodar a los lectores las culturas tradicionales chinas y las creencias basadas en la admiración y respeto a los antepasados.

3.7.3. Espacio narrativo

Los espacios narrativos en esta novela principalmente se centran en los espacios privados y en la intimidad femenina. Desde las grandes habitaciones del palacio donde vivían las dos tías de la abuela de Yu, se da paso a grandes casas con muchas habitaciones lujosas y muchos sirvientes de la poderosa familia donde nació y creció la abuela, hasta la casa decadente, menos lujosa y con pocos sirvientes debido al cambio de Dinastía y a las guerras, donde nació y creció la madre. En la cuarta

generación, se pasa a la casa ocupada donde vivían la abuela, los padres, las hermanas y Yu, donde no había sirvientes; la habitación pequeña donde dormían Yu y su abuela, y los alojamientos compartidos de la fábrica donde tuvo lugar una relación extramatrimonial e inmoral de las hermanas. En la quinta generación se transforma a las habitaciones lujosas del hotel accesibles para todo el público, y donde YunEr dormía con sus adinerados amantes. Además, hay espacios en los que las mujeres se mueven con mayor frecuencia diariamente: la casa de las amigas de Jingwu y YaDan como el lugar de acogida de mujeres donde ofrece amparo a Yu, la cocina donde trabajaba la abuela, etc.

Estos espacios, como los proyectores de películas, son seleccionados para reflejar una evidente caída de una familia rica y poderosa durante los últimos cien años, así como para ambientar los matrimonios y trágicos destinos de las cinco generaciones femeninas. En la primera generación, la consorte Zhen representa el matrimonio imperial y político bajo el poder real, cuyo destino es la muerte prematura; la tía tejedora YuXin rechazó el matrimonio político, y su destino fue sobrevivir sin su propia libertad como una fugitiva. En la segunda generación, la abuela contrajo un matrimonio aristocrático, a favor de consolidar el poder y la riqueza de la familia de ambos novios, pero cuyo destino fue el divorcio y la pérdida de su hijo favorito. En la tercera generación, la madre RuoMu relata el matrimonio planificado por el complot y la dominación de la abuela, en el que ella no recibió el cariño de su marido y discutió con él toda la vida. En la cuarta generación, Yu se nos presenta como una pluma flotando sin amor, sin matrimonio y sin casa, hasta la muerte. En la última generación, YunEr, se dedicaba a la industria sexual en hoteles de lujo, como un cuerpo hermoso sin espíritu, que no quiere amor, ni matrimonio ni una casa: lo único que quería es dinero.

Con la evolución política y económica de la sociedad durante estos cien años, los espacios femeninos cambian desde las habitaciones en las que no se permite entrar a los hombres, a las habitaciones de hotel de entrada libre por dinero. Este aspecto revela que el amor divino ha caído en el deseo sexual autoindulgente, que la castidad y la creencia pertenecen a tiempos pasados y que en el tiempo presente predomina la insatisfacción de la gente con dinero y los deseos materiales. La autora intenta acceder

a los espacios íntimos y a los cambios vitales de cada personaje para diseccionar su deseo, su conciencia personal y los códigos conductuales generados con el paso de la historia. Mediante las historias de los personajes se transmite a los lectores la importancia de actualizar la noción del amor divino, las creencias y las reglas morales en la sociedad materialista moderna.

Sumado a lo anterior, se describen otros espacios realistas y públicos como: el templo, la prisión, la plaza, la exposición de arte y el salón de actos donde, se conocieron y enamoraron ZhuLong y Yu. Otros ejemplos son: el campo, el andén de la estación, el hospital o el mercado donde se conocieron y escaparon Tao y Yu. Por otra parte, encontramos el bar, la cafetería, el club y otros espacios con matices extranjeros en el camino hacia la búsqueda de la madre de Jingwu en EEUU. Hay espacios imaginarios tales como un mágico bosque con fantasmas donde Yu vagabundea como una sonámbula, una playa desconocida donde Yu navega con un joven extranjero, los sueños donde Yu encuentra el amor de su vida anterior y las esperanzas o ilusiones que Yu narra en su propio monólogo. Asimismo, la autora crea los espacios históricos y confusos con ayuda de las cartas, los recuerdos o las escenas dramáticas. Para entretelar los espacios realistas, imaginarios e históricos, la autora combina varios estilos narrativos: la prosa, la poesía, el género dramático, la retórica, el diálogo y el monólogo.

3.7.4 Cambio y constancia en la narrativa y en los personajes

Cuando la autora publica este libro, a los 45 años, parece haber pasado por un periodo de madurez desde que diera a conocer sus primeras novelas, notándose especialmente esta evolución tanto en el estilo y la técnica narrativa como en el proceso de creación y composición. Igualmente, observamos un uso frecuente de las opiniones personales de la autora cada vez más claras. Anteriormente, en *Fuego Marino* y en *Sueño en Dunhuang*, la autora, evita deliberadamente cuestiones contemporáneas sobre la vida pública y la sociedad sujetas a cierta polémica, como la situación política, las creencias religiosas y las convicciones personales que pueden involucrar cuestiones delicadas en el ámbito institucional u ofender los intereses de la comunidad. Como consecuencia, cambió el foco de los hitos narrativos, desintegrando su estructura narrativa. Además, utilizó el final abierto para borrar directamente los

puntos de vista personales de forma clara y dejar a los lectores centrarse en las historias de amor (en las tramas brillantes) omitiendo las historias en las discontinuas y confusas tramas oscuras e imaginarias.

Asimismo, la autora se esforzaba por disfrazarse en sus protagonistas de “niña pequeña”, de “chica enferma”, de “chica rara”, o incluso de “chica loca” que no quería ver o escuchar ni tener ninguna relación con el mundo externo. De vez en cuando transmitía secretos y confidencias mediante la técnica literaria del narrador desconocido como “otros dicen”, “dioses hablan o cuentan” o existe “una voz indefinida o sospechosa” en las obras tempranas. Algunos ejemplos aparecen en *Fuego Marino*, en el momento en el que Da protesta contra el plan del gobierno de construir hoteles y zonas turísticas contaminando la playa, mientras que su hermana Jing huyó de la playa contaminada sin decir nada. En *Sueño en Dunhuang*, surge el rumor de que la autoridad encargada de gestionar la parte cultural de la ciudad acusó calumniosamente a un inocente del robo de las pinturas llevado a cabo por los mandatarios locales. Pero la protagonista Estrella también huyó antes de que ocurriera la detención del inocente, y no se enteró de nada sobre el final de éste. Es evidente que los personajes creados en las obras tempranas tenían predilección por mostrarse como personas autoengañadas y confusas, evitando enfrentarse a la desafortunada realidad.

Heer dice que los escritores y oradores célebres saben cómo no tratar sobre aquellas cuestiones que la sociedad, los partidos políticos y los grupos religiosos no están dispuestos a discutir. El alcance de la libertad de expresión se ha reducido por el miedo, la preocupación, la insatisfacción y el resentimiento.²¹¹ De igual forma, las cuestiones políticas son temas delicados en cualquier país. China no es la excepción, incluso desde la antigüedad. Evitar temas delicados es la forma más correcta de protegerse para la mayoría de las personas. Aunque las palabras de los escritores son más influyentes que las de la gente común, los escritores también son seres humanos expuestos a amenazas, y, por tanto, evitar temas delicados podría entenderse como una acción biológica inherente al ser humano. Especialmente en una situación de

²¹¹ Heer, Friedrich. *Europa, madre de revoluciones*, Tomo II. Madrid: Alianza, 1980. p. 608

sensación de miedo y ansiedad, muchos escritores suelen optar por renunciar a su derecho a expresarse y ser una persona complaciente que no escucha, no lee ni habla. Consideramos que el método desenfocado sin ese centro de atención de la narrativa temprana de Xu era un disfraz de autoprotección.

Sin embargo, a partir de esta novela, la autora cambia su voz narrativa desde el tono personal al colectivo; se deshace gradualmente de ese “disfraz de autoprotección”, mostrando su propia posición e ideas, transformándose desde “una chica rara con los ojos cerrados” a “una divulgadora y rebelde reconocida”. La protagonista autoengañada y mansa evoluciona a una guerrera valiente y subversiva. Se utilizan todas las tramas brillantes para narrar las historias de las cinco generaciones sin ocultar nada. Se ordena el tiempo narrativo muy claro. Los espacios privados y cerrados como las habitaciones o las casas que solían desenfocarse, y los espacios públicos y abiertos como la plaza o la playa que solían concretarse en las obras anteriores están justo invertidos en esta novela. Se indaga en todo el misterio de los espacios privados y cerrados y, las protagonistas muestran en estos espacios a los lectores los llantos y sufrimientos que experimentan durante su maduración. Además, se ven claramente las demandas y aspiraciones para la protección de los Derechos Humanos, como la igualdad, la libertad, el respeto al individuo, y también otros temas de interés global como la lucha contra el patriarcado, la opresión del materialismo, el cuidado del medio ambiente, la protección de la naturaleza, la preservación de la historia y del patrimonio cultural, etc.

Sobre todo en *Flores fundidas en el infierno* (2016), la autora expone mediante un cuento infantil sobre príncipes y princesas los problemas ambientales y su relación con la naturaleza humana, el bien/el amor y el mal/la violencia, temas que más preocupan actualmente en China. El objetivo subyacente no es otro que el de invitar a los lectores a defender la protección del medio marino, evitar la venganza por deseos personales para no caer en el mal, y la purificación de nuestra turbia humanidad a través de la comprensión y el amor.

La autora parece estar enamorada de la metáfora y de los símbolos misteriosos. En sus obras, podemos observar que casi todos los nombres de los personajes tienen

su significado metafórico: Meng Chi (la “idiota de los sueños”), Jing Huan (la diosa del sueño), Jing (la esencia de las plantas), Shu (como palabra budista, que significa perdonar al prójimo como a sí mismo), Ye (palabra budista, Brillo). Aún en su último libro ilustrado (las acuarelas del libro son pintadas por la autora), *Lirios del mar* (2018), se usan todos los nombres de flores alucinógenas, como el Lirio, la Amapola o la Guayaba para las protagonistas femeninas. Sobre la inspiración de estos nombres, la autora en el apéndice recuerda una experiencia interesante:

 Mi enfermedad crónica es el insomnio. (...) Un día, recibí un medicamento que ayuda a dormir, que me envió un amigo de Sudamérica. Es un medicamento natural según la descripción en inglés. Lo tomé por el sufrimiento que parecía no tener remedio. Después de tomarlo, tuve una serie de sueños extraños. (...) La letra pequeña en la botella del medicamento tenía un párrafo que parecía decir que este medicamento contiene algunas plantas alucinógenas. (...) Eso despertó mi curiosidad. Empecé a buscar información sobre las plantas alucinógenas. El caso es que existen muchas flores con las que estamos familiarizados que son alucinógenas, tales como la rosa, la rosa azul, la *lophophora williamsii*, la mirística, la *clitoria ternatea*, la *matthiola incana*. ... Por supuesto, los nombres femeninos en mi libro: la *datura stramonium*, el lirio de mar, la amapola real, la guayaba, el mirto rosa... son los más famosos entre las flores alucinógenas. (Xu, 2018:164)

Al comprender este significado, se descubre que estos nombres no solo han sido seleccionados cuidadosamente por la autora, sino que también tienen una relación inextricable con la personalidad de los personajes y la temática. Así y como la autora selecciona con intención y de forma cuidadosa los tiempos y espacios narrativos en cada historia de las novelas, de la misma manera aumenta tanto el gusto por la lectura como el sentido estético del texto. En la novela *Serpiente emplumada* también se refleja este aspecto. Los nombres de cada personaje tienen un significado implícito. La autora explica la fuente de los tres nombres de las protagonistas:

 La novela *Serpiente emplumada* tiene un poco de sentido feminista. Pensé: ¿por qué las mujeres se comparan con la luna? Las mujeres también pueden ser el sol. Por lo tanto, una de las versiones usaba el título de *La familia del sol*. Jinwu es el alias del antiguo sol; Ruomu es la rama dorada del

árbol del sol; y Yuse (la serpiente emplumada) es la Diosa suprema en la antigua Asia y el antiguo Pacífico.²¹²

Además, como hemos explicado en las notas a pie de página, la abuela XuanMing, recibe su nombre como la diosa de viento, y ZhuLong significa dios del fuego. YuanGuang, es el nombre de un templo budista. Además de estos nombres inventados, también se mencionan en la novela los nombres de personajes históricos, por ejemplo: la emperatriz Cixi, la consorte Zhen, los líderes del Reino Celestial TianPing Hong Xuan, la princesa Hong XuanJiao, el general Li XiuCheng, el teniente Meng DeEn, o el Presidente Mao Zedong. Estas personas reales en la Historia Contemporánea hacen el texto narrativo de la novela más auténtico.

A pesar de haber grandes cambios en el espacio narrativo y en la trama narrativa, en la creación de los personajes la autora incluye repeticiones: la dura abuela budista, la extraña y genial protagonista Yu, la madre dictatorial y viciosa, el padre cobarde y amable, la hermana mayor codiciosa y egoísta, la segunda hermana ingenua y honesta, la inteligente y embaucadora hija de la sirvienta Meihua, la sincera y generosa hija póstuma YaDan, JinWu, hermosa e insistente, el revolucionario ZhuLong, cobarde y egoísta, y la hija de la hermana mayor YunEr, una auténtica aurívora y materialista. Todos estos personajes pueden encontrar sus similitudes en otras novelas de Xu. En particular podemos mencionar a la protagonista Yu, cuyo modelo único, sincero, genial y extraño es similar a todas las demás protagonistas de la novela, como Jing, MengChi, JingHuan, Baihe, DingDing.

El mayor cambio del narrador-personaje es que, sin omitir los detalles de los personajes secundarios, los describe en paralelo y en capítulos, de modo que cada personaje es el protagonista de su propia historia. Este método narrativo multi-lineal y multi-protagonista entre la perspectiva de la primera persona con narradores protagonistas y la tercera persona con narradores omniscientes (en principio) hace que todos los personajes de la historia sean más completos, tridimensionales y detallados.

²¹² Shu Jinyu y Xu Xiaobin, Entrevista: *Nunca caigas, incluso frente a la oscuridad*, disponible en <https://new.qq.com/rain/a/20170105016681> (19/Nov/2019)

Sobre los cambios constantes de los caracteres de los protagonistas, se detallarán en la sección de 3.7.8 *la rebeldía de las protagonistas de Xu, XiaoBin* y 3.7.9 *las repeticiones narrativas de Xu, Xiaobin*.

3.7.5 Los nervios frente a la propia identidad, el vagabundeo sin raíces

La autora en esta novela sigue divulgando un espíritu del romanticismo pesimista. Cinco generaciones de mujeres se pierden a lo largo de su vida y sufren sus propias desgracias a lo largo de los imprevistos cambios de identidad. La primera generación incluye desde la consorte Zhen, una hija aristócrata de nacimiento, la esposa favorita del emperador en el matrimonio, hasta una presidiaria condenada a muerte víctima del destino. La segunda generación, está formada por la abuela XuanMing, una hija aristócrata de nacimiento, una esposa noble de un ministro, una mujer divorciada y abandonada por su marido y una madre triste de mediana edad sin el amparo de su hijo, hasta una pobre abuela canosa desempeñando el cargo de cocinera para la familia de su hijo por el destino. En la tercera generación vemos a RuoMu, una hija de clase alta de nacimiento, una alumna normal mayor que sus compañeros universitarios, un títere del complot de su madre, después un ama de casa de la familia de clase media que no recibe cariño por parte de su marido, hasta una triste viuda castigada por el destino.

En la cuarta generación encontramos primero a Yu, hija de una familia de clase media, un demonio que mata a sus hermanos, una extraña rebelde, que tras convertirse en adulta, no tiene una identidad fija (ya que es campesina, obrera y pintora) ni un alojamiento permanente, vagabundeando por lugares desconocidos, hasta la muerte según su destino. Y en segundo lugar a JinWu, hija de traidores y adoptada por la amiga de su madre sin sentir el amor maternal desde el principio. Según va creciendo, busca sus raíces paternas y cambia su identidad en varias ocasiones, convirtiéndose en actriz, bailarina, amante, prostituta, y vagabunda por todo el mundo. Una soltera empresaria destinada a vivir sin casa ni marido. La quinta generación está formada por la hija YunEr de una familia de clase media, que crece en casa de la abuela como una huérfana en ausencia de la compañía y cuidado de los padres, convirtiéndose en una persona avariciosa y que se prostituye debido a la falta de amor familiar normal.

Por otra parte, observamos a los personajes de los parientes cercanos: la tía de la abuela, que pasa de ser la costurera del palacio a una fugitiva; la sirvienta de la abuela Tian, de prostituta a niñera; la sirvienta de la madre MeiHua, de sirvienta a ladrona; la hija de Meihua Tao, de obrera a una ladrona internacional; ZhuLong, de revolucionario a fugitivo político; YaDan, de obrera a escritora, o el caso del hijo de YaDan Yang, que pasa de ser alumno a una persona con discapacidad. A través del análisis de estos personajes, vemos un rasgo común: se sienten ansiosos, desesperados y perdidos debido al cambio de identidad en el contexto histórico de su época. El hogar que les proporciona de forma natural una sensación de seguridad y cariño, se fragmenta y se desintegra con los recuerdos e historias rotas. Ellas, sin refugio, sin amparo, solo pueden como una cría de gato abandonado lamerse las heridas instintivamente en un espacio habitable pero frío e inseguro.

El proverbio chino “las hojas caídas regresarán a su raíz” significa que la adoración en vida a los ancestros familiares y el registro del nombre en el templo ancestral posterior a la muerte para que las futuras generaciones las adoren, son una antigua tradición china. La raíz, en su significado explícito, se refiere al pueblo natal y al lugar de nacimiento; en su significado más implícito, se refiere al lugar más seguro y cálido de donde surgen los afectos iniciales, como el cariño familiar, la amistad, el amor, la bondad y la belleza de la humanidad.

Cuanto más rápidos sean los transportes públicos, más cercanas serán las distancias geográficas, más fácil el contacto de las personas gracias a las redes sociales, la distancia íntima entre las personas será más lejana y sus afectos iniciales también serán más débiles. Todo ello debido a la rapidez y facilidad con la que se realizan los movimientos geográficos que permiten a la gente tener más de un hogar y miles de amigos provenientes de diferentes ciudades o países. Por eso, la sensación de arraigo y de hogar en el sentido tradicional también se va desvaneciendo gradualmente.

El rápido movimiento de la gente produce inevitablemente una cadena cultural similar a la cultura consumista estadounidense, que se asocia a la comida rápida, la formación rápida, el amor fugaz, el matrimonio rápido y otras cosas aceleradas que

tienen lugar en la vida cotidiana. Es como si hubiese innumerables bombas de tiempo detrás de la gente, que corre precipitadamente hacia el futuro, sin tener tiempo para pensar en el presente, ni tener la oportunidad de volver al pasado. Estos cambios rápidos de identidad personal, de los espacios geográficos, de los espacios virtuales en Internet, de las desconocidas y variables multitudes de gente, a pesar de los eventos planificados a diario, hacen a la gente sentirse ansiosa y nerviosa. La sociedad actual, tras abandonar los lugares sagrados donde están los dioses y ancestros²¹³ que consuelan al alma inquieta de los individuos, no encuentran un espacio seguro, un momento adecuado, ni un objeto fiel para verter su ansiedad. Como resultado, de forma profunda y minuciosa, no reflexionan sobre el pasado, ni planifican el presente o piensan en el futuro.

Las protagonistas de las novelas de Xu, debido a la ansiedad generada por los cambios de identidad y de espacio vital, se comportan de forma muy diferente a la esperada en las personas normales. Ellas de vez en cuando se callan, gritan, se ríen con frialdad, se asustan, lloran o se ocultan como verdaderas enfermas mentales. Toda su esperanza se centra en buscar la raíz – un hogar cariñoso – y en los primeros amores:

De pronto descubrió la fuente de su sufrimiento. Desde su niñez ella había estado esperando el amor: primero el amor de sus padres y, más tarde, el amor de sus amigas. El amor y la amistad podían curarla, eran el único medio para conseguir la paz en su vida. ... Ella estaba física y espiritualmente seca como una brizna de hierba que se ha marchitado durante un

²¹³ En la antigüedad china, la confesión, la oración y la bendición tenían lugar en el templo ancestral. La cultura del templo es similar a la cultura religiosa occidental. Este templo fue construido en el lugar más destacado de cada pueblo. Era un importante lugar público para adorar a los antepasados y educar a los descendientes, para anunciar las noticias de los acontecimientos del pueblo, así como para celebrar las ceremonias religiosas como bodas o funerales. La sala donde se ubicaron las cenizas y las tabillas de los antepasados se consideraban tradicionalmente como el origen del regreso de los muertos. En el concepto de las civilizaciones antiguas, ser adorados por los descendientes en la sala ancestral después de la muerte era el mayor respeto para los antepasados y su extremadamente noble gloria, por lo que la sala ancestral era muy importante y sagrada para ellos. Sin embargo, muchos templos ancestrales se han derrumbado en el presente por la falta de conservación y reparación de los descendientes.

periodo de sequía y cuya existencia podría prolongarse como una sola gota de rocío, pero nadie se la proporciona. Ella estaba a punto de morir por no obtener amor, sufriendo el dolor tanto espiritual como corporal. El espíritu solía causarle un cambio material. Ella debía vagabundear por todos los lugares de la faz de la tierra. Empezaba a pensar que tal vez tuviese que pasarse toda la vida vagando. Había buscado un hogar, pero no lo había encontrado. (...) se dio cuenta de que todos los que estaban allí reunidos (en la plaza de Tian Anmen) también buscaban un hogar y que todos se habían sentido engañados por amor. Una nación sin amor, sin fe, pasaría la vida vagando. Vagando hasta el punto de morir sin ningún remedio. (Xu, 1998a:193)

Según la autora Xu, esta esperanza se ha perdido en el presente, ya no se encuentra más en el hogar ni en el primer amor, por lo que el final de la novela es trágico. De hecho, a Yu, le cuesta toda su vida terminar su camino de la búsqueda del amor maternal. JinWu, “sigue en el camino para buscar a su madre en el país M” (Xu, 1998a:322). El hijo ilegítimo padece una discapacidad tras el fallecimiento de su madre. YunEr, sin el amparo del amor maternal, vaga en soledad pero “tiene mucho dinero. Nadie sabe de dónde proviene su dinero. Siempre está alojado en hoteles, viviendo como un príncipe. A veces regresará a casa para ver su abuela” (Xu, 1998a:323).

Sin duda, los orígenes que la autora busca están en el amor maternal, y la protesta de la autora es que aquellas niñas que nacen en familias rotas sin el amparo del amor maternal están destinadas a vagar por el mundo sin una raíz familiar. Durante esa vida de vagabundeo, estos niños están solos, desesperados, indefensos e infelices. Como el protagonista de Benito Pérez Galdós de la obra *El abuelo*, el pobre anciano ciego aspirando al amor y cariño familiares, que en el momento de enfrentarse a la difícil elección entre el honor y el amor, no dudará ni un segundo en abandonarlo todo para elegir el amor.

Como hemos mencionado previamente, la escritura con influencia del ambiente social o historia familiar comienza a aparecer en la década de los años 90 como una corriente principal de la literatura china, en la que “buscar las raíces” se convierte en temática típica y extendida. Pero las raíces de cada escritor son distintas. Dentro de

esta variedad encontramos la obra *Corriente por Pekín* de Xu Zecheng, donde el autor se centra en búsqueda del amor y recuerdos de la ciudad natal, como el tema que ocurre en el *El camino* y *El Hereje* de Miguel Delibes. En la serie *El cementerio de los libros olvidados*, de Carlos Ruiz Zafón, el tema se enfoca en la búsqueda de la verdad histórica, que se refleja en la obra *Problema de los tres cuerpos*, de Liu CiXin. Lo mismo ocurre en *La hija de la luna* de De Lezea, donde predomina la persistencia de sí misma, como también se observa en la obra *Lirio del Mar* de Xu Xiaobin. Al igual que en *El tiempo entre costuras* de María Dueñas, cuya protagonista busca la auto-consciencia y autorrealización femeninas a través de profesiones o experiencias del crecimiento, en *La canción de la pena eterna* de Wang Anyi y *Rose Gate* de Tie Ning vemos reflejadas estas mismas inquietudes. Otros se centran en la búsqueda de la fe religiosa como en *Furia* de BeiCun, o del amor paternal como en *Faltan palabras* de Zhang Jie. Especialmente, en *Faltan palabras*, se expresa la misma sensación de desarraigo de las mujeres de varias generaciones y el anhelo de la raíz:

No tenemos hogar, no tenemos raíces. Somos una familia vagabunda, desde mi madre hasta mí y mi hija Luna. No tengo nada. Me vuelvo para buscar un lugar de nacimiento del alma. Pero, ¿existe este lugar? ¿Dónde está el lugar natal de mi alma? Esta búsqueda es un círculo extraño y puede terminar sin resultados. El lugar, que se llama “lugar natal”, puede ser un lugar desconocido en el que no se puede tocar con las manos ni alcanzar con los pies. Tal vez con la suposición de “regresar a las propias raíces” se morirá en el camino de “regreso”. Este final no está mal. Pero buscar es un proceso para conseguir la sensación de seguridad y pertenencia en la vida de un vagabundo. De esta manera, las personas tienen miedo de perderse la recogida del alma, por lo que siempre están buscando un “lugar natal”. ¿Yo puedo ser una excepción? (*Faltan palabras*, capítulo 3.1)

Haciendo alusión a la novela *Faltan palabras*, debemos tener en cuenta que es una de las novelas más importantes en la literatura femenina contemporánea. Se narra el destino de las mujeres de cuatro generaciones. La primera generación, donde encontramos a la abuela de la protagonista Wu Wei, que insistió en tener un hijo para complacer a su marido, y murió por sobrepeso. La segunda generación se corresponde con la madre de Wu Wei, la única hija superviviente de la abuela, que convivía con dificultad con su padre y su madrastra. Seguidamente se casó con un

teniente, pero este teniente no solo la maltrataba, sino que también la obligó a firmar el divorcio, para poder casarse de nuevo. La tercera generación, Wu Wei, que desde pequeña, vivía con la madre en ausencia del padre. Cuando se hizo mayor, se casó con un funcionario y tuvo una hija. Poco después, tuvo una relación sexual extramatrimonial y futo de ello nació una hija ilegítima. Su marido la amenazó con divorciarse para entregar esta hija a otra familia. Aunque ella la dio en adopción, su marido finalmente se divorció. Cuando estaba soltera Wu Wei se enamoró de un hombre casado de la edad de su padre. Consideró a este hombre como el verdadero amor de su vida, y una forma de compensar sus carencias afectivas paternas. Pero este hombre la traicionó tal y como su padre la abandonó a ella y su madre. Ella, al no poder asumir este golpe de traición, se volvió loca y murió por una enfermedad mental. Las dos hijas de Wu Wei, la hija legítima, por el fracaso del matrimonio de la madre, y la hija ilegítima, por el abandono de los padres, desarrollaron un gran miedo al amor y un rechazo a creer en el amor verdadero.

La vida vagabunda sin una raíz familiar de estas mujeres de la cuarta generación, como las de la quinta generación de Xu, también se debe a la falta de amor, esencialmente a la falta de amor paternal. Estas mujeres no emprenden un camino marcado por el ansia de matar y odiar a la madre, sino que se produce un camino de “un fenómeno simbiótico de la madre y la hija”. Es decir, al no encontrar el padre, la madre se convierte en la raíz y única esperanza de vida de la hija:

[Wu Wei] Pensaba que solo quería rehacer nuestras vidas aquí. En los caminos recorridos por mi madre yo repetía sus pisadas pesadas y resistentes. En las colinas subidas por mi madre, yo quería experimentar su tristeza solitaria y su amargura inexplicable. Es decir, estaba buscando una parte de mi vida. (...) Después, entendí que yo estaba buscando a mi madre, aunque sabía que nunca la volvería a encontrar. Pero yo seguía buscándola. O más bien, estaba buscando una historia no terminada en mi vida anterior. En el proceso de búsqueda y regreso, había muchas cosas desconocidas al principio, pero ahora están un poco más claras. He descubierto que el pueblo en el que habíamos vivido desde hace diez años se llama “Pueblo Soledad”. ¡Qué impresionante y vivaz sensación para el pasado y presente! Este hombre lo explica todo. No sabía si mi madre se había enterado del nombre del pueblo. (...) Así que debo encontrar un lugar aquí para enterrar

las cenizas de mi madre y las mías en el futuro. Este podría ser el único lugar de regreso para nosotras, dos vagabundas que no tienen lugar donde enterrar sus cenizas. (*Faltan palabras*, capítulo 4.1)

3.7.6 La princesa en el corazón y el príncipe en el sueño

Las mujeres que aparecen en la obra de Xu, XiaoBin, aunque sean vagabundas en su vida, tienen un innato valor de fascinar y admirar a héroes, de entregarse generosamente a su anhelo y de generar en ellos una ilusión desmedida. Este carácter innato no varía ante los cambios de edad, identidad, profesión u otros motivos externos y parecía ser un sentimiento común de las autoras de los años 50 del siglo XX debido a las turbulencias políticas y sociales. Las protagonistas de Zhang Jie, Yan Gelin, Chi Li, Zhang KangKang, Wang Anyi también se ilusionan como aquellos héroes, al cumplir su sueño de auto-realización, buscan entregarse en cuerpo y alma a sus héroes. Tal y como Zhang Jie escribe en su obra:

En su adolescencia, Wu Wei anhelaba la carrera revolucionaria, adorando a varios héroes, y también lamentando no haber tenido una oportunidad de entregarse a la revolución. Irremediamente, solo esperaba una oportunidad: el día en que el gran presidente Mao Zedong tuviera una enfermedad grave, ella donaría de forma generosa y perseverante toda su sangre para salvar la vida del presidente. Éste es también uno de sus innumerables sueños. (*Faltan palabras*, capítulo 4.1)

Este carácter innato de en las obras de XuXiaobin se muestra con mayor fuerza. En *Serpiente emplumada*; entre las nueve muertes de Yu, cinco están motivadas por la madre; tres por su amor ZhuLong; y una por la amistad de Jin Wu. Este hecho refleja evidentemente que Yu ansía inveter su vida a cambio del amor maternal y del amor de un hombre del que se enamora. Pero, este hombre al que entrega su vida no es un hombre normal, sino un salvador, un héroe real. Un hombre, descrito de forma llamativa e ilustre, “que está de pie encima de la escena de la sala” (Xu, 1998a:210), al que todas las personas miran y escuchan, y aquel hombre perfecto que “reúne las cualidades del Rey Mono (fuerte y valiente) y del Jia Bayu (cariñoso y sentimental)”. (Xu, 1998a:213).

Se trata del prototípico hombre de ensueño, lo que deja entrever unas altas expectativas respecto a los hombres. Puede ser la imagen del *Animus* de las mujeres, como un príncipe común para todas las cenicientas. Sin embargo, el príncipe es único, el corazón del príncipe es único, la princesa también es única, pero cenicientas hay muchas. Para ganar el único corazón del príncipe y ser la única princesa, existe una lucha entre las mujeres que comienza con las dos hermanas de Yu que, por ganar un amante, se convierten en eternas enemigas. Las tres amigas, Yu, YaDan y Tao, por ganar un amor también se convierten en enemigas. La madre de Yu aconseja a su hija someterse a una intervención cerebral para ser una chica mansa en lugar de rebelde, y así dejar de llevar una vida normal y un matrimonio ordinario con un chico que la ama y al que ella no corresponde. Pero Yu prefiere la muerte antes que la aceptación de los consejos de su madre de convertirse en una chica sumisa porque considera que estos consejos son una forma de romper su ilusión en el amor y la esperanza de su vida. De tal manera que madre e hija también se convierten en enemigas por las discrepancias entre ser la chica ordinaria o la única especial. Al parecer, las mujeres son enemigas naturales y sus amistades femeninas son falsas, en absoluto reales ni sinceras, tal y como Zhang Jie escribe:

Las mujeres son duras, hostiles y estrictas cuando tratan a otras mujeres. Se puede ver hasta qué nivel de desprecio existe por parte de Mo He a la familia de su marido, de qué nivel alcanzará la antipatía de cuñada y suegra hacia MoHe. Para vengar el desprecio de esta esposa recién casada, estas dos mujeres usan todas las maneras para hacerle daño y mortificarla. Sea la lucha entre la gente de las clases, entre naciones, grupos políticos, o entre los individuos, siempre habrá un final: muerto, asesinado, vencido, o victorioso, así terminará la historia. Pero ¿la lucha entre las mujeres? desde la partida de Nora (*Casa de muñecas* de Henrik Ibsen). En 1789, las feministas se dedicaban a luchar contra la igualdad de género y la liberación de las mujeres desde hace más de cien años. Hasta el día en que exista la igualdad de género y la liberación de mujeres, ellas van a tener en cuenta que el enemigo natural de una mujer no es el hombre, sino ellas mismas. Además la lucha no acabará hasta la eternidad. (*Faltan palabras*, Capítulo 4.1)

En conclusión, cuando existía el príncipe o salvador en la imaginación de las mujeres, luchaban por perseguir su sueño de ser la única princesa o persona rescatada

por ellos. Pero cuando las mujeres consideraban que había muerto el príncipe o salvador, su sueño de ser princesa continuaba siendo una realidad, y su príncipe se convertiría en una imagen de sí mismas. Para ganarse a este príncipe, las mujeres luchaban contra sí mismas y contra las demás personas que dudaban de su sueño de convertirse en princesas y de encontrar a su príncipe.

3.7.7 Desviación y metáfora del amor

El crítico literario Chen, Fumin comenta que la vida y obra de Xu, Xiaobin parece ser “un número diferente” que siempre resulta fácil de perder en la corriente principal en este mundo. [...] Sus textos literarios son un mundo artístico lleno de misterio, soledad y desesperación, insistiendo en la absoluta soledad, lo que hace de sus obras y de los personajes creados no poder reconciliarse con la realidad.²¹⁴ Xu, por no querer reconciliarse con la realidad, con ese estilo de narración solitario, enigmático y personalizado, hace que sus personajes se metan en el sufrimiento “de un amor destinando a la separación y de un reencuentro destinando al odio” (Xu, 1998e:171), de una ilusión incumplida y de una mortificación tanto corporal como espiritual. Además, el amor femenino y el sexo se separan del matrimonio. Suponemos que la idea de amor de Xu es un poco radical. Estos personajes, debido a este sufrimiento, llegan a enfermar, mostrando síntomas crónicos a través de comportamientos extraños, paranoicos, solitarios, rebeldes y pesimistas. Con estos comportamientos pretenden trasladar a los demás “su petición de un medicamento mágico”, es decir, el amor:

El médico le dijo a Yu que ella tenía un trastorno endocrino sistémico, y le recetó muchos medicamentos. Pero al reencontrar a Jin Wu muchos años después, Jin Wu le dijo a Yu que solo le faltaba una medicina: el amor. (Xu, 1998a:112)

Para racionalizar el origen de este sufrimiento, como hemos mencionado antes, la autora usa tres motivos con los que justifica el nacimiento equivocado de Yu: primero, los padres se casaron por el engaño de la abuela; segundo: la madre se comió

²¹⁴ Chen Fumin, “La caída sin pena”. *Los escritores chinos*. Revista electrónica. 2007. <http://www.chinawriter.com.cn/56/2007/0109/1341.html>, 2019/10/14.

los ojos de peces envenenados estando embarazada. Yu debería haber muerto durante la gestación, pero, en cambio nació con los ojos venenosos. Estos ojos venenosos son un símbolo en alusión a la sangre fría y envenenada de la madre. En tercer lugar, los padres tuvieron dos hijas y querían que el tercer hijo fuese un varón, pero nació Yu acabando con la ilusión de sus progenitores. Estos tres motivos, resumidos como “la cristalización del engaño sin amor”, “el veneno innato” y “el sexo equivocado”, son el pecado original de Yu. Por este motivo, Yu se aísla del amor durante su desarrollo y cae en el frío laberinto del sufrimiento en busca del amor en su destino:

Lo que tanto has anhelado está a punto de hacerse realidad”...Las palabras de aquel susurro que pertenecía a otra realidad estaban escritas en estas galletas de la suerte. ... De pronto, Yu sintió que había algo en la oscuridad que la acechaba, la vigilaba y la guiaba. Ese algo le decía que lo que tanto había anhelado no era Jin Wu, ni el maestro Fa Yan, ni Yuan Guang, ni siquiera ZhuLong. Ese algo la guiaba delicadamente hacia un pequeño camino que desembocaba en un laberinto donde la respuesta final aguardaba a ser descubierta. ... Pensó que había pasado toda su vida intentado entender esos mensajes susurrantes. Una vez incluso llegó a pensar que eran el odio, la venganza, la amistad, o incluso el amor. Pero no eran nada de todo eso. ... En medio de tanta luz, Yu abrió los ojos y vio que su madre estaba sentada a su lado. La imagen de una madre afectuosa y de una hija amorosa apareció finalmente en los últimos momentos de la vida de Yu. Yu miró a su madre y le dijo: “Madre, lo que te debía ya te lo he pagado con creces. ¿Estás satisfecha?”. Esta madre cariñosa, Ruomu, rompió a llorar nuevamente: “Hija, no menciones el pasado. Eres mi hija favorita.” Yu, feliz después de oír esas palabras, cerró los ojos. Había pasado toda su vida intentando redimir sus pecados. El precio que pagó había sido demasiado alto. Si había otra vida después de ésta, ella quería que fuese totalmente diferente. (Xu, 1998a:278, 319 y 320)

La autora utiliza los métodos de los mitos religiosos de “entregar la sangre”, el “sufrimiento”, y el “renacimiento de la muerte”, para lavar su sangre envenenada y redimir su pecado original, con el único objetivo de encontrar el amor. Pero el amor que Yu anhela es “un tipo de amor celestial”. (Xu, 1998a:61), del amor de Dios, del amor desinteresado, incondicional, sagrado, eterno e innato:

El amor no tiene nada que ver con la realidad. Es lo

único que Dios nos ha dado. (Xu, 1998a: 59)

El amor de una persona hacia otra se determina desde el momento en que nace del embrión en la madre. Eso es algo perteneciente a la sangre, y muy misterioso. (Xu, 1998a:234)

Dios ama a todos, incluyendo a los que no creen en él. Dios salva a los mentirosos a los embusteros, a los borrachos, a los criminales y a los que le han herido. ¡Incluso a aquellos que lo clavaron en la cruz! Jesús dio su vida para traer la resurrección al mundo, el perdón y la felicidad. ¡El verdadero amor espiritual, el amor puro, el amor real, dura para siempre porque Dios es amor y es la vida eterna! (Xu, 1998a: 275)

El dios de Yu no es el dios de la religión existente, sino el dios que ella misma se imagina y con el que fantasea. En su niñez, el dios al que adora es su madre. Pero la madre tiene predilección por su hijo varón frente a ella. Para ganar el amor de la madre, ella mata a su hijo favorito. Como resultado, ella sufre la cara más oscura y profunda del amor (el odio de la madre). Lo que ella anhelaba se convirtió en una verdadera ilusión. Así que ella gritó llorando a su madre: “Si me das a luz y no me amas, es mejor que no me des a luz” (Xu, 1998a:115). En su adolescencia, el dios imaginario es su amiga JinWu. Yu quiere ganarse el corazón de JinWu, pero ésta solo la trata como una compañera, y le gustan los hombres. En el momento en el que JinWu se enamora de un hombre, Yu piensa lo siguiente:

Ella ama tanto a Jinwu... pero Jinwu no le ama. Jinwu, al igual que su familia en el pasado, al igual que todos los que habían pasado por su vida, no la quería. JinWu, la persona a la que ella amaba y admiraba, estaba a punto de traicionarla por un hombre. JinWu estaba enamorada de un hombre, y ese hombre ocupaba todo su corazón. A ella no le importaba nada JinWu; De hecho, no le importaba a nadie. En este mundo no había nadie que la amase. Estos pensamientos la sumieron en una profunda tristeza. (Xu, 1998a:59)

En su edad adulta, el dios imaginario es YuanGuang en la vida anterior o ZhuLong en la vida presente. Pero ZhuLong también la traiciona por la atracción sexual de YaDan y la belleza de Tao, perdiendo la resistencia inherente del amor platónico y sagrado a Yu. Entonces Yu expresa:

Soy la reencarnación de la traición y de la ilusión. Amo lo que amo, pero mi amor es una metáfora para siempre”. (Xu,

1998a: 275)... A Dios se le debió de haber acabado la arcilla cuando le llegó el turno de moldearla, por eso ella no había encontrado a su media naranja y estaba condenada a vivir sola toda su vida. (Xu, 1998a: 320)

Aquellos personajes que Yu consideraba como figura angelical, es decir, el padre, las hermanas, Tao, YaDan, YunEr, se han perdido y caído al infierno debido a sus propios deseos de codiciar la belleza, el sexo o el dinero, convirtiéndose en un símbolo invisible en el corazón de Yu. Como consecuencia, Yu comprende que “todos los amores en la realidad están condicionados y también tienen límites”. (Xu, 1998a:56)

El amor que ella imagina y anhela se desvía del amor de la realidad que vive. Ella no acepta esta desigualdad, por lo que utiliza métodos de maltrato hacia sí misma y de comportamientos rebeldes y paranoicos para expulsar a todas las personas a las que ella consideraba antes como dioses de su propio mundo, deconstruyendo así el significado de los objetos. Asimismo, la autora crea un amor narcisista para sustituir el amor carente mediante la ilusión mágica y misteriosa, construyendo una fortaleza en el corazón para evitar la entrada de los demás:

Cuando vivía en la casa, solía sentarse en la orilla del lago al anochecer, esperando descubrir algo nuevo. A veces esperaba ver aquel enorme mejillón abriendo su concha. Nunca pudo distinguir con claridad qué había en el fondo del lago hasta que descubrió que no era un mejillón, sino muchas plumas negras pegadas en un marco metálico en forma de mejillón. Parecía el decorado de una obra de teatro: era la capa de una mujer. La mujer era una ilusionista que había decidido por voluntad propia encerrarse en una prisión de plumas. Era una manera de aislarse, de protegerse. También era mujer y tenían muchos puntos en común...En el transcurso de esta prolongada lucha, estaba condenada a ser la víctima. En sus sueños, Yu visitaba muchas veces el lúgubre lago de su niñez. El mejillón que abría su concha debía haberse sentido solo, increíblemente solo. Pero ella, sin duda, tendría que haber aceptado, cuidado y protegido a su soledad. Ella había abandonado sus lazos de sangre. Ahora no tenía nada ni era nada: en su corazón no había más que vacío, un prolongado y eterno vacío. Estaba destinada a ser aplastada. (Xu, 1998a: 34 y 57)

Se observa así que en esta fortaleza, Yu expulsa de forma voluntaria todas las cosas y personas de su vida real, experimentando la soledad y el auto-maltrato. Sin embargo, contradictoriamente, ella vuelve a aclarar que su decisión de expulsar a los demás y aislarse de la multitud no es por propia voluntad, sino que se ve obligada por su pureza, sinceridad e ignorancia, ya que no sabía cómo engañar y agradar a otras personas:

El arte de interactuar con la gente es una de las mayores áreas de conocimiento. Si dominas esta área, la vida resulta fácil y tranquila: el mal se transforma en bien y la calamidad en bendición. En caso contrario, la vida puede llegar a ser miserable. La buena suerte se transforma en todo tipo de calamidades y, pese al esfuerzo que uno haga, el éxito nunca llega. Lo más triste era que Yu desconocía por completo la existencia de esta área de conocimiento. ... Yu le tenía cariño a aquel paraíso (es decir, la casa de JinWu), y se convirtió en su refugio, en su armadura, en su crisálida. El mundo exterior, con sus calles exuberantes y encantadoras, no formaba parte de su vida. Ella no tenía nada en común con la gran cantidad de personas que habitaban en él. No comprendía ni las palabras ni las acciones de ese mundo. Pero, de entre aquel mar de personas, era capaz de señalar a los que eran como ella. Ignoraba al grupo y solo mostraba interés por los individuos. (Xu, 1998a:56-58)

Esta contradicción también es una paradoja para Xu. La protagonista Yu anhela que otras personas la amen y se acerquen a ella, tratándola como una niña ingenua y perdonando todas sus acciones extravagantes y rebeldes. Pero frente a la realidad que ella anhela, empieza a construir mentiras para engañarse a sí misma, asegurando que le gusta vivir sola, alejarse de la multitud y encerrarse en su propio mundo y la fortaleza creada por su imaginación para cuidar sus plumas (un ejemplo que alude al genio de Yu en el arte). De esta manera, se encuentra en la difícil situación de no querer abrir la puerta de la fortaleza de su corazón para que otras personas entren y quieran el cuidado y amor de otros; Yu está condenada a una vida frágil y dolorosa en la que no podrá encontrar el significado de su existencia ni el hogar del amor, flotando incesantemente en un camino desconocido hasta la muerte:

Una pluma que se suelta del ala no vuela en círculos, cae a la deriva.

Como es su destino, queda en manos del viento.
Pasando un vida vagabunda, y al final se cae al vacío.
(Xu, 1998a: 216).

El amor representado en las obras de Xu tiene una profunda influencia del romanticismo occidental, del amor espiritual de Platón y del amor sagrado cristiano. El amor sagrado que ella anhela y el amor secular que entiende también como una paradoja son los dos extremos. En su opinión, el amor sagrado es aquel espíritu desinteresado, con absoluta confianza y con dedicación a costa de la vida, como Abraham le ofreció a su hijo Isaac a Dios. Xu ha dicho en múltiples entrevistas que “aprecia mucho la personalidad de rebeldía al estilo de los ejércitos rusos de la Revuelta Decembrista y la dedicación de las esposas a dichos ejércitos”²¹⁵. Por lo que Xu inventa de forma consciente a sus protagonistas que aman a su “dios imaginario” según el estilo del mandamiento del cristianismo: “Amarás al Señor tu Dios con todo tu corazón, y con toda tu alma, y con toda tu mente y con todas tus fuerzas” (Marcos 12:30). Además, las protagonistas exigen a sus “dioses” que las amen a ellas de la misma forma.

Pero ellas olvidan que estos dioses no pertenecen a aquellos de los mitos religiosos, sino a las personas que existen en el mundo real. El ser humano tiene, por naturaleza, un deseo individual, sexual u otro tipo de deseo egoísta. Por tanto, “estos dioses” no deben comportarse como aquellos creados por su propia ilusión. Ante la ausencia de la conciliación entre lo real y lo imaginario, ellas se sienten muy dolidas y desesperadas al ver amores y emociones seculares que encuentran a lo largo de su vida. Tal y como sucedía en la unión matrimonial de los padres basada en la mentira y el beneficio mutuo, también la satisfacción sexual de la hermana Ling está basada en el engaño a su hermana y la traición a su marido. Las relaciones sexuales de ZhuLong tenían lugar con mujeres de las que no estaba enamorado sino guiado por un instinto sexual y por la atracción de la belleza. En esta línea observamos el abuso sexual de JinWu para ganar dinero en el camino de la búsqueda de la madre, y el abuso sexual y el amor falso de YunEr para la satisfacción de sus deseos materiales y de conseguir

²¹⁵ Xu XiaoBin, He GuiMei, *Entrevista: Luz de Edén*, <https://www.douban.com/group/topic/11532315/> 12/06/2019. [参见<伊甸之光-贺桂梅访徐小斌>]

engañar a los hombres ricos. Esta incompatibilidad entre el amor sagrado de la divinidad celestial y el amor secular del ser humano ha dado lugar a un absoluto el amor narcisista:

El narcisismo es el destino final de un hombre o una mujer que busca la perfección, porque no perfección en el mundo... El primer amor y el último amor son el amor narcisista. (Xu, 1998e:126)

Con respecto al concepto del amor, Diotima considera que Eros es un gran demonio, intermediario entre los dioses y los mortales, hijo de Pobreza (Penia) y Recurso (Poros). Amor es el compañero y servidor de Afrodita por motivo de haber sido engendrado el mismo día del nacimiento de la diosa. Su naturaleza se inclina a amar lo bello porque Afrodita es bella. En este sentido, el amor es el deseo de la posesión perpetua del bien. El objeto de amor es la generación y el alumbramiento tanto con el cuerpo como con el espíritu en la belleza para el deseo de la inmortalidad.²¹⁶

Pero la belleza que persigue Xu es el romanticismo pesimista que se ilusiona en sí mismo y rechaza la realidad. Es fácil producir las tragedias del amor doloroso y desesperado en la belleza inalcanzable. La reproducción de lo bello debe ser aceptada y reconocida por otros. No obstante, el estilo creativo “autista” y “de reclusión propia” de Xu hace difícil el encuentro de un “objeto de apareamiento” para comunicarse. Y este estilo de escritura “represivo, solitario y de sufrimiento” también puede conseguir que los lectores pierdan la confianza en el amor, el matrimonio y el futuro.

Del mismo modo, Ortega y Gasset, al criticar la clasificación del amor (amor de pasión, amor de gusto, amor físico, y amor de vanidad) y su proceso de producción (admiración; deseo; esperanza; el nacimiento del amor; el comienzo de la primera cristalización; el nacimiento de la duda; la segunda cristalización)²¹⁷, indica que el amor es la elección innata de una persona, que no tiene nada que ver con lo bello, ni el

²¹⁶ Platón, *El banquete- Feidon: Sobre el amor*. Traducción de Juan B. Bergua, Madrid: Clásicos Bergua. 1966, pp.124 - 133.

²¹⁷ Stendhal, *De l' Amour*, Paris : Éditions Garnier Frères, 1959, pp.5-11.

deseo sexual, ni el resultado del amor. No habrá que sentir remordimiento por “amar a una persona equivocada”, siempre y cuando no se confunda la elección del amor con su resultado.²¹⁸ Pero la opinión de Xu es “las elecciones en la vida siempre son incorrectas”.²¹⁹ Es decir, Xu ha confundido la elección con el resultado, por lo que ella considera que la vida es una paradoja y el amor es una metáfora incompatible con el matrimonio, y, asimismo, con una actitud pesimista para enfrentar la realidad.

Simon May, al estudiar la historia del amor, destruye tres ilusiones construidas sobre el amor: el amor es incondicional, es eterno y es desinteresado, concepto que proviene de los pensamientos y prácticas religiosas. Redefine así que el amor es un sentimiento de “arraigo ontológico”:

Which is what we remain: mere mortals. Love should be modelled on how humans are commanded to love God, not on how God is said to love humans. Unlike God, everything humans do is thoroughly conditioned, interested, time-bound, and dependent on our building a robust self amid the vagaries of fate and vulnerability. And we have a supreme need, that God by definition doesn't, indeed that he was 'invented' to fulfil: to be united with (what we take to be) the ground of our being; to experience our life as indestructibly secure, vivid and anchored; to find a home. These are all ways of trying to articulate 'ontological rootedness', the search for which, is what love is ultimately about.²²⁰

Aunque Xu también sabía que el amor secular es incondicional y desinteresado, no quería aceptar esta verdad, y sigue imaginando a sus seres queridos tal como hace su dios y anhelando el amor sagrado, incondicional y desinteresado, tal como sucede con el amor de ese dios al ser humano descrito en los textos religiosos. Por este rechazo a la verdad y a la realidad, la autora en su obra ha destruido la imagen de la madre y del padre, así como a las diosas maternas y los dioses paternos, intentando crear un dios narcisista al que entregar totalmente su amor y vida. La destrucción de

²¹⁸ Ortega y Gasset, *Estudio del amor*. Madrid: Revista de Occidente, 1944, p.184.

²¹⁹ Xu Xiaobin, “El conflicto entre el papel de Anima y Animus”, *Sueño roto*, Beijing, editorial HuaYi, 1998, p. 306. 徐小斌, ““阿尼玛”与“阿尼姆斯”的角色冲突”《折梦》, 北京: 华艺出版社.

²²⁰ Simon May, *Love: A history*, London: Yale University press, 2011, p. 240.

estas imágenes está derrumbando, de forma general, el sentimiento de arraigo ontológico explicado por Simon May. Como consecuencia, resulta fácil sentirse insegura y fría en una vida vagabunda sin hogar ni refugio.

Enfatizamos la idea por la que Heer afirma que todas las discusiones contemporáneas sobre la ideología y la cultura son una lucha lingüística. El lenguaje es una herramienta que puede combinar los milagros con la realidad y un anestésico que da ilusión y esperanza a escritores y lectores. Toda vez que el lenguaje no tenga un significado claro, perderá su poder de persuasión. Por lo tanto, los escritores expresan conscientemente su significado en sus propias palabras.²²¹

Desde este punto de vista, Xu también escribe conscientemente todos los rechazos, insatisfacciones y necesidades del mundo real en sus textos “misteriosos y mágicos”. En breves palabras, para ella la narración es un remedio mágico para curar la enfermedad producida por la “falta del amor”, un hogar imaginario para acoger sus esperanzas y milagros y también un refugio espiritual para esconder su corazón roto del mundo real. A la autora no le gusta el matrimonio vulgar y duradero, sino que anhela el amor entusiasta e instantáneo, motivo por el que usa su particular lenguaje narrativo para escribir de forma reiterada su propia imagen del *Animus* en su obra, de modo que la ilusión instantánea se convierta en un personaje eterno. La autora rechaza la sociedad basada en el comercio y la cultura “consumista”, por lo que usa su lenguaje para imaginar un paraíso extraordinario como el Edén de Adán y Eva aislado del mundo real. Además, también difiere en la huella que queda por el paso del tiempo y el crecimiento en la vida real, empleando su lenguaje para encarnar la imagen de sus personajes en “una niña inteligente e ingenua” sin una edad concreta.

Es decir, la autora hace uso del lenguaje para auto-engañarse y quitarse el disfraz y la falsa máscara en el mundo real, como Salomé se quita los siete velos de la falda de su vestido, con el fin de mostrar su verdadera cara en el mundo soñado y construido en sus obras. Después, se encierra en sí misma, cortando los contactos y percepciones con el mundo exterior para conseguir la mágica aparición de los

²²¹ Heer, Friedrich. *Europa, madre de revoluciones*, Tomo II. Madrid: Alianza, 1980, pp.607-608.

milagros e ilusiones que tienen cabida en su mundo.

3.7.8. La incompatibilidad entre el amor y el matrimonio

Es evidente que Xu era consciente de la diferencia entre lo anhelado y lo existente. La autora considera que el amor es una sensación momentánea, un instante en el sentido de la eternidad; en otras palabras, siempre y cuando ames y seas amado de verdad al mismo tiempo, aunque solo sea por un momento, conseguirás el amor eterno.²²² La autora cree sin lugar a dudas que el amor anhelado podría coincidir con la situación que realmente vive en la realidad, aunque tenga pocas probabilidades y se pierda rápido en el tiempo. Esta idea del enamoramiento, encarnada en la protagonista y su enamorado, está presente en todas las obras de la autora. En este instante de amar y ser amado, los dos protagonistas experimentaron diferentes sensaciones provocadas por el amor y la unión sexual, y aunque consiguieron la felicidad y satisfacción, fueron momentáneas. Al final, ninguno de ellos pudo comprometerse ante esta sensación momentánea por varias razones, entre las que destacan los deseos personales incontrolables y la cobardía de la naturaleza humana. El destino del amor se ha convertido en un recuerdo eterno de una sensación momentánea.

Con respecto al objeto del amor, la autora considera que el verdadero amor perseguido por hombres o mujeres consiste en buscar, entre miles de personas, la imagen mental proyectada por el prototipo de *Anima/Animus* de Jung. Este tipo de imagen mental está idealizada, como la que tiene el príncipe de Blancanieves, y que se forma, gradual e imperceptiblemente, durante el crecimiento de una mujer o de un hombre. En la vida real generalmente es difícil pasar toda nuestra existencia con ese amor ideal ya que tarde o temprano se convertirá en una “persona común” por los asuntos cotidianos, vulgares y triviales, de forma que toda la ilusión se perderá por los defectos o debilidades humanas a los que están expuestos en la corta distancia de la vida en pareja.²²³ Por lo tanto, para la autora el amor es una sensación instantánea y sagrada, mientras que el matrimonio es un compromiso largo y secular. Cuando el

²²²Xu Xiaobin, “El conflicto entre el papel de Anima y Animus”, *Sueño roto*, Beijing, editorial HuaYi, 1998, p.363. 徐小斌, ““阿尼玛”与“阿尼姆斯”的角色冲突”《折梦》, 北京: 华艺出版社.

²²³Ibíd. p.363.

amor sagrado se tropiece con el matrimonio secular, la consecuencia será en vano, como el ser divino encuentra al verdadero ser humano. La única manera de conseguir un amor duradero es dejarlo en los recuerdos perdidos o en la ilusión irrealizada.

En relación con el matrimonio secular de las mujeres, la autora afirma que existen tres tipos en un sentido general. En primer lugar, la mujer se desespera por buscar al hombre ideal y considera que todos los hombres son iguales para poder engañarse a sí misma y acostumbrarse a un matrimonio infeliz. En segundo lugar, separa el enamoramiento del matrimonio. El hombre ideal es el enamorado, mientras que el hombre real es el esposo. En último lugar, se deja a un lado la idealización del hombre y la mujer busca un amor que coincida con la realidad.²²⁴ En otras palabras, Xu cree que el matrimonio moderno es principalmente una tragedia. El destino que las mujeres pueden elegir no es más que una obligación y una desgracia sin ningún remedio.

Para evitar este destino, (que parece un sepulcro conyugal lleno de pesimismo) y poder obtener el amor eterno, Xu hace de sus personajes unas plenas idealistas que insisten en la ilusión y la búsqueda del hombre ideal. Además, se adentran en una trama amorosa en la que se repiten las escenas de encuentros, situaciones para conocerse, enamorarse, separarse, y recordarse. Algunos ejemplos que merecen ser mencionados son los siguientes: en *Dunhuang Dream* (1994), la protagonista Estrella huyó de su esposo y tuvo una relación extramatrimonial con el joven Ye, que era parecido a su primer amor, aunque luego huyó de nuevo. En *La niña de papel* (1998), Yu y su amor de una vida anterior se enamoraron, luego él la traicionó, y ella no llegó a casarse ni a tener hijos, muriendo miserablemente. En *Flores fundidas en el infierno* (2010), un cuento infantil y amoroso entre una princesa sirena y su amor predestinado, príncipe de una isla desconocida, los protagonistas se separaron por violar el compromiso y las reglas de dicha isla. En *Cisne* (2013), Huwei, una madre divorciada con un hijo, mantuvo una relación amorosa con un chico que apreciaba su talento, pero del que ella huyó finalmente por la preocupación del compromiso. En *Crystal Marriage* (2016), la protagonista TianYi, decidió terminar su relación matrimonial de

²²⁴Ibíd., p.358.

15 años (como el título indica, un “matrimonio de cristal”) por no poder tolerar las diferencias en cuanto a gustos e intereses de su esposo y los compromisos conyugales. Ninguna de las protagonistas de Xu acepta los tres tipos de matrimonio mencionados porque ellas necesitan la perfección, que haga coincidir al hombre real con el hombre ideal o *Animus*, y un amor sagrado y eterno que no caiga en la realidad del matrimonio secular estereotipado.

Este tipo de mujeres no está dispuesto a aceptar una realidad “imperfecta”, convirtiéndose en una crisálida que nunca se transforma en mariposa, envuelta en una gruesa capa para rechazar el futuro, la realidad y a los demás. Ellas están destinadas a estar solas. Utilizan el amor momentáneo para repetir ese instante del enamoramiento, así como usan el doloroso matrimonio para repetir el dolor que causa la vida conyugal. A través del triste final consiguen repetir la tragedia de la vida y del amor. Finalmente, su el único anhelo constante es cambiar los momentos instantáneos por los recuerdos eternos, los amores de toda la vida por los continuos enamoramientos, y la belleza del pasado por el resto de sus vidas.

3.7.9 La rebeldía de las protagonistas de Xu y la paradoja de sus vidas

Llegados a este punto, sabemos con certeza que Xu es una autora rebelde. No obstante, en sus obras tempranas no se ve la clara pista de la rebeldía de las protagonistas, sino más bien un fuerte anhelo del amor y una dolorosa manifestación de la ausencia e invisibilidad de los personajes salvadores masculinos, como el médico que tiene leucemia de la obra *Acepte este ramo de flores*, el padre fantasma de Nieves en *Fuego marino*, los padres muertos prematuramente de *Los árboles vitales a las dos orillas del río* y de *Investigación de una chica sobre las enfermedades mentales*. A partir de la ficción creada en *Dunhuang Dream*, se presenta gradualmente el indicio de su rebeldía y su personalidad narcisista. A nivel físico y biológico, la protagonista, Estrella, estaba harta de ocultar su figura y se enorgullecía de su cuerpo firme y esbelto, típico de un corazón joven, que nunca envejecía. A nivel psicológico e ideológico, ella violaba las normas de la educación tradicional basadas en etiquetas que su abuela y su madre habían acatado a la vez que se negaba a ser una hija mansa y a asumir su maternidad. A nivel sociocultural, ella se sentía orgullosa del éxito en su carrera artística y trabajaba fuera de los límites de su casa para competir con otros en

el espacio público. En consecuencia se convertía en una mujer infiel en el sentido tradicional pero siempre se mantuvo honesta respecto a su propio deseo, manteniendo una relación amorosa y sexual con otro hombre, parecida a su primer amor, fuera de su matrimonio oficial.

En la *Serpiente emplumada*, la protagonista Yu, tanto físicamente como mentalmente, era una chica rebelde con una enfermedad mental que prefería la muerte a la vida. A nivel psicológico e ideológico, también odiaba a sus progenitoras, intentando convertirse en la salvadora que se rescataba a sí misma y a los demás. Prefería perseguir lo que imaginaba más que lo que poseía en la realidad. A nivel sociocultural, ella vagabundeaba de forma solitaria y no regresó a su casa hasta que se sometió a una intervención cerebral con el fin de suprimir sus instintos rebeldes. Desde ese momento, se convirtió en una chica mansa, y tuvo una carrera profesional en libertad, sin marido ni hijos hasta que muere por la donación de sangre que hizo al único hijo que había en esa generación de la familia.

Entre sus obras posteriores encontramos *Flores fundidas en el infierno* (2010), en la que la protagonista protesta contra la contaminación del mar, del medio ambiente y de la naturaleza humana provocada por la codicia y el materialismo; *Cisne* (2013), donde la protagonista intenta buscar un amor puro de alma después de divorciarse, o en la obra *El aniversario de cristal de casados* (2016), en la que la protagonista se queja del matrimonio forzado tradicional. El carácter rebelde y narcisista también se muestra claramente en la imagen de las protagonistas. Además de retratar la personalidad rebelde en sus obras, Xu también elogia en su ensayo a los personajes femeninos del estilo de Salomé y Esfinge por su carácter sincero y valiente, ya que tienen el coraje de romper la falsa máscara de la naturaleza humana y enfrentarse a sus propios deseos.²²⁵

²²⁵ Xu XiaoBin, Xu Xiaobin, Ensayos, *Los siete velos del vestido de Salomé*. 2010. Pekín: Editorial Comercio, pp.5-7. Y En “Adicción a Sphinx”, *Cultura*, Revista electrónica, 2017. Disponible en <https://kknews.cc/zh-sg/culture/965yoe8.html>. (14/06/2019)[徐小斌, 莎乐美的七重纱, 《莎乐美的七重纱》, 随笔, 北京: 商务印书馆, 2010, pp.5-7.][<斯芬克斯的诱拐>《文化》电子报, 2017]

Esta naturaleza rebelde presente en la narración de Xu ha dado lugar a la sospecha de muchos críticos literarios que consideran a Xu como una escritora feminista. ¿Por qué una sospecha, y no una realidad afirmativa? La razón es que las protagonistas creadas por la autora, cuyo carácter es relevante excepto cuando es rebelde, encarnan la contradicción en sí mismas. Son narcisistas, pero también inferiores. Un ejemplo es Estrella, que discute acerca de la tradición, pero trató a su hermana mayor como a un ídolo, según la tradición. Incluso, estuvo dispuesta a entregar su vida al arte y no al matrimonio, pero al final se casó y tuvo un hijo. Aunque estaba decepcionada con su vida matrimonial y desesperada por amor, seguía anhelando la reaparición y el reencuentro del amor verdadero y de la pasión perdida. En el momento de la reaparición del amor verdadero no tuvo el coraje suficiente para afianzar un compromiso firme con él por la edad y por su preocupación por el futuro. Finalmente regresó con su familia y matrimonio anteriores.

La misma tendencia contradictoria la encontramos en Yu, que quiso ser una enferma mental y una chica rebelde, pero aceptó el consejo de su madre, convirtiéndose en una chica dócil debido a la lobotomía. Quiso vagabundear por el mundo, pero regresó a casa por la muerte de su padre. Quiso vengarse de su madre y abuela por su clara inclinación hacia los hijos varones, pero expió los pecados de ellas como el verdadero Jesucristo. Quiso odiar a quienes traicionaron su amor, pero finalmente les perdonó a todos. Quiso morir por tener una vida llena de desesperación y de elección pasiva, pero soportó todo y se acostumbró a la rutina y a la tradición.

La experiencia de crecimiento personal de las protagonistas se repite en un ciclo interminable: desde verse obligadas a cumplir con la tradición por la falta de coraje de elegir los valores vanguardistas, hasta escapar de su imaginación y rechazar su ilusión, aceptando y acostumbrándose a la realidad. Vemos aquí una dualidad: ser elegido, rechazar y escaparse, o aceptar y acostumbrarse. En el laberinto (infinito) de encontrar su “Yo” perdido, o de perder su “Yo” en la búsqueda, las protagonistas pueden encontrar el (verdadero) hogar de su alma. Esta naturaleza rebelde y contradictoria puede ser una repetición de la narrativa en la composición de las protagonistas. En la siguiente sección, se presentarán los otros elementos repetitivos de la narrativa en las obras de Xu, Xiaobin. Precisamente debido a este carácter contradictorio que oscila

entre el pensamiento tradicional y el moderno, muchos críticos no están seguros de poder considerar a Xu como una verdadera escritora feminista. Como solución de compromiso, Chen Xiaoming afirmó sobre ella que era una escritora cuasi – feminista.²²⁶

El cambio más relevante a lo largo de su vida como escritora se produce en la composición de la imagen del protagonista masculino a lo largo de los años 40 de su trayectoria literaria: desde los salvadores presentes en las obras tempranas, pasando por los salvadores ausentes, los revolucionarios valientes, los hombres cobardes y egoístas de las obras posteriores, hasta los adultos oprimidos por la obligación, los jóvenes prudentes y valientes de los años 90, llegando finalmente a los pobres jóvenes insistentes y maravillosos dañados psicológicamente por la familia y al miserable príncipe seducido por mujeres malvadas en las obras de las dos últimas décadas. Es decir, la autora, a medida que cumple años, no cambia su imagen de los jóvenes en su *Animus* sino que sigue conservando su ilusión. Sin embargo, ella se transforma en salvadora que mimó y rescata a los pobres y miserables jóvenes, y no una mujer rescatada por un hombre.

3.7.10 Repetición como recurso narrativo: una niña solitaria que se niega a crecer

Además de la repetición en la narración y en la creación de los protagonistas, junto con temas como la rebeldía, la contradicción y la personalidad narcisista, existen otras repeticiones que consisten en:

1. La repetición en la descripción de una personalidad solitaria: Desde Jinghuan, protagonista de *Investigación de una chica sobre las enfermedades mentales*, una chica autista con una enfermedad mental, pasando por Jing, personaje principal de *Fuego marino*, una hermosa mujer esquiva, o Estrella, presente en la obra *Sueño de DunHuang*, una mujer adulta orgullosa y excéntrica, hasta Yu, una chica vagabunda y extraña de *Serpiente emplumada*, y Lirio, en *Flores fundidas en el infierno*, una noble y elegante princesa sirena con la misión de salvar el mar de la contaminación en el mundo humano con una máscara de piel humana. Ellas se muestran esquivas y

²²⁶ Véase la nota de 48.

solitarias debido a su narcisismo y a un talento muy diferente al de las mujeres ordinarias.

2. La repetición del complejo de inferioridad: Desde la niña de *Acepte este ramo de flores*, que espera hacerse mayor de edad y anhela humildemente un amor puro con el médico Salvador, hasta Meng Chi de la obra *Los árboles vitales a las dos orillas del río*, que no tiene el coraje de amar ante la preocupación de la pérdida en el futuro. Finalmente encontramos a Nieves en *Fuego marino*, que solo se atreve a declarar, de modo eufemístico y evasivo, su amor a la hermana de Da (su novio) o conversar con ella en su sueño, debido al miedo al rechazo por parte de su pareja. Otro ejemplo es Estrella, en *Sueño de DunHuang*, que escapa debido a la diferencia de edad.

3. La repetición del tipo de personalidad esfinge, es decir, una persona llena de misterio y fantasía: Nieves, la chica misteriosa y fruto de la encarnación de una sirena y de un espectro. Otro ejemplo son las dos hermanas misteriosas, YuEr y Luna, encarnación de la diosa de la religión budista. También visible en Jing, MengChi y Yu, las chicas esquivas con una enfermedad mental que tienen una historia misteriosa detrás de sí, o Lirio, una chica que se disfraza de una princesa sirena marina.

4. La repetición de la personalidad infantil que busca permanecer como una niña pequeña, negándose a crecer y la repetición de la consciencia de huida. Desde la primera novela, *Acepte este ramo de flores*, publicada en 1981, hasta la publicación de *Lirios del mar* (un libro ilustrado) en 2018, han pasado 37 años. En estos años, la autora pasa de ser una mujer soltera de 28 años a ser esposa y madre de un hijo, y más tarde se convierte en mujer divorciada de 65 años. En su prolífica vida de escritora se configura la imagen de los personajes femeninos: desde las niñas pueriles, las chicas autistas con una enfermedad mental (Jing Huan y Meng Chi), las chicas contradictorias que se debaten entre la realidad y el sueño (DingDing y Jing), las mujeres narcisistas deprimidas por la familia y el matrimonio (Qiao y Estrella), las mujeres rebeldes vagabundas y bondadosas cuya edad no se menciona (Yu y JinWu), las fantásticas y elegantes mujeres divorciadas pero que no envejecen (Gu Wei), hasta la princesa Sirena valiente y mágica (Lirio). Estos modelos de mujer (niña – chica joven – mujer – esposa – madre – mujer – chica joven – niña) son una reaparición de

la autora misma, escondida en su corazón detrás de su edad. Su personalidad ha quedado configurada por sus recuerdos, por sus experiencias durante su maduración, así como por su imaginación e ilusión irrealizables en el mundo real. Tal y como se ha mencionado previamente, la autora se muestra representada en todas las protagonistas de sus obras y debe quitarse años al llegar a determinada edad (con ello pretende referirse a un regreso hacia la juventud de espíritu). ²²⁷

A pesar de haber muchos cambios en la apariencia, en la identidad social y en la configuración de la imagen de los personajes, la autora se esconde constantemente a través de una niña rebelde contradictoria; narcisista a la vez que inferior, sensible a la vez que solitaria, inocente a la vez que esfinge en un laberinto de anhelo del amor. Por el contrario, teme al amor, espera la pasión pero también le preocupa el compromiso, se niega a crecer e intenta escapar de la realidad persiguiendo sus sueños en la vida real. Un ejemplo es el personaje de Dingding, que la autora retrata así:

[Dingding] es una niña que nunca crecerá. ... [Madrstra] odio a Tintín, odio su risa. ... Sin embargo, ¡los niños quieren tanto a DingDing! (Página 182)... Tal vez sea porque ella recibe poco amor maternal, y su necesidad de amor es extraordinariamente fuerte, hasta el punto de estar enferma. Sin embargo, su corazón solitario y sensible también rechaza al amor al mismo tiempo. Ella es el modelo de alguien que persigue a una persona idealizada e inalcanzable, y también desprecia a las personas que persigue y le fascinan en la realidad. El corazón, a menudo, rebosa de chorros de amor, pero al mismo tiempo construye una prisión de amor a sí misma. Los chorros y la contención del dique hacen que su mundo interior nunca esté en calma. Cuando era pequeña, Dingding era ya una niña precoz e inteligente. Cuando se hizo mayor, se convirtió en una mujer que no es muy hermosa, pero está llena de encanto y poesía. Era una mujer anfibia que deambulaba entre los mares y el desierto del amor, sin encontrar su hogar ni su destino. (Xu, 1998d: 184)

Esta personalidad propia de la niñez también está presente en otras obras. Algunos ejemplos son:

²²⁷ Xu XiaoBin, *Entrevista*. Disponible en

<http://history.sina.com.cn/cul/zl/2014-07-10/112895052.shtml>(Fecha de consulta: 20/01/2020)

Ayer, Estrella (Xing) se durmió apoyándose en su hombro como el pájaro, y su rostro mostraba una inocencia de ángel. No es una mujer, sino una niña. Él pensó que algunas mujeres en el mundo nunca crecerían. (*Sueño de DunHuang*, pp. 20-21)

Yo (Jing) miré fascinada a él. En sus ojos transparentes, yo era como una niña pequeña. (*Fuego marino*, p. 191)

Si un adulto conoce los secretos de los niños, entonces debe ser la persona más inteligente del mundo. Debe ser considerado como un “personaje con poderes divinos”. (*Fuego marino*, p. 267)

JinWu no tiene la edad suficiente, está en el presente y para siempre. (*Serpiente emplumada*, p. 279)

(Gu Wei) Ella siente vergüenza de decirle a otros que es muy ingenua en su corazón, como una adolescente, aunque sea un poco más mayor. (*Cisne*, p.34)

Dado que esta personalidad infantil es tan relevante y constante en las obras de Xu, la autora se considera a sí misma como una “escritora que vive en un mundo de cuento de hadas”²²⁸. Negarse a crecer es, para la autora, un elemento importante de los grandes escritores:

Me acuerdo de Gorki, cuya primera impresión de Tolstoi es la de un filósofo y un niño a la vez. Es muy difícil alcanzar este nivel. Sería perfecta si pudiera alcanzarlo. Y no se puede alcanzar a través del trabajo duro o deliberado. Este tipo de persona debe tener un mundo interior inocente. Esta inocencia no puede ser adquirida posteriormente. Es exclusiva de aquellos que se niegan a crecer y conservan un corazón infantil hasta la muerte. ²²⁹

A través de este fragmento observamos cómo para la autora este rasgo de personalidad es un talento, es decir, una característica mágica que permite ver y sentir lo inocente y lo verdadero, en lugar de lo malo y lo falso. Pero en nuestra opinión, la personalidad de un individuo en la infancia es equivalente a la ideología romántica para evadir la realidad. La conciencia de la huida proviene de la inferioridad y del miedo al fracaso o a la distancia entre la realidad y el mundo ideal, por lo que opta por

²²⁸ Xu XiaoBin, *Entrevista*. Disponible en

<http://history.sina.com.cn/cul/zl/2014-07-10/112895052.shtml>(Fecha de consulta: 20/01/2020)

²²⁹ Ibídem.

engañarse a sí mismo y rechazar la realidad. La autora declara con firmeza que su forma de escapar es la eternidad;²³⁰ los genios y los enfermos mentales siempre escapan a la verdad.²³¹

Para terminar, respecto a la repetición en la creación de los espacios, se repiten tanto los familiares, que motivan a cometer un pecado y tomar consciencia de la huida, como los espacios misteriosos y alejados de la ciudad, que son el refugio espiritual en sustitución de los espacios familiares, tales como la isla lejana y la zona despoblada de la playa misteriosa de *Fuego marino*. Otros ejemplos ilustrativos son la ciudad antigua Dunhuang con origen en la religión budista, el palacio prohibido de *La Princesa Deling*, el mundo submarino desconocido de *Lirios del mar*, o el lago remoto y aislado Sayram de Xinjiang de *Cisne*.

En cuanto a la creación del tiempo se repite la experiencia del crecimiento personal y los recuerdos e historias olvidadas. Durante la consecución de las relaciones entre los personajes, se repite la relación irreconciliable entre madre-hija, la relación de enemistad entre mujeres, la traición del amor y la incompatibilidad entre el amor y el matrimonio.

²³⁰ Xu XiaoBin, “Consciencia de la escape y mi creación literaria”, *Sueño roto*, 1998, p. 372. [「逃离意识与我的创作」, 折梦, 371, 华艺出版社, 1998.]

²³¹ Xu XiaoBin, “Pasajes secretos sobre el alma y los demás.”, *Sueño roto*, 1998, p. 372. [「关于心灵的秘密通道及其他」, 折梦, 371, 华艺出版社, 1998.]

Capítulo IV Estudio de la narrativa de Almudena Grandes

4.1 Introducción de Almudena Grandes

Almudena Grandes es una novelista nacida en Madrid en 1960, licenciada en Geografía e Historia por la Universidad Complutense de Madrid. Su primera novela de carácter erótica, titulada *Las edades de Lulú*, se publicó en 1989. Este libro ha tenido un gran éxito debido a su descripción detallada de las experiencias juveniles de la protagonista Lulú, y de la psicología femenina sobre el amor y el sexo con una focalización interna en primera persona. Gracias a este éxito público, esta novela no sólo se convirtió en una de las más vendidas, sino que también recibió el XI premio de narrativa erótica *La Sonrisa Vertical* de 1989, y más tarde fue evaluada como una de las cien mejores novelas españolas del siglo XX en una encuesta de *El Mundo*. En 1990, fue llevada al cine por el director Bigas Luna. La fama y la fortuna obtenidas por esta obra no sólo no desorientaron a la autora, sino que se convirtieron en un trampolín para iniciar su trayectoria narrativa desde una escritora de encargo²³² a una profesional. De esta manera, Almudena Grandes pasó a generar sobre sí un aura de escritora de novelas más vendidas, dando lugar a una base estable para mostrar su ambición y talento en la literatura durante los siguientes 30.

En breves palabras, a partir de la publicación de la primera novela la trayectoria de creación narrativa de esta autora nunca se paraliza, sino que madura y fructifica de forma gradual y constante con una serie de obras publicadas que abordan varias temáticas, tales como la amorosa, familiar, sentimental, política, psicológica e histórica. Estas obras también acompañan la riqueza de las críticas y de premios nacionales e internacionales, convirtiéndose la autora en uno de los más importantes escritores contemporáneos. Hasta el día de hoy, la autora ha publicado 12 novelas, 2 libros de cuentos y un libro de artículos.

²³² Julio Neira Jiménez, *Laudatio de Almudena grandes*, 2020, p.11. Disponible en http://portal.uned.es/pls/portal/docs/PAGE/UNED_MAIN/PORTADILLA_UNED_AL_DIA/NOTICIAS%20WEB/NOTICIAS%20GABINETE%20ENERO%202020/HONORIS%20ALMUDENA%20GRANDES-23-1-2020.PDF. (fecha de consulta: 17/mayo/2020)

Al ver la biografía de Almudena Grandes y de Xu, se revelan dos rasgos comunes. En primer lugar, una difícil iniciación de la trayectoria novelística. Almudena Grandes, trabaja como una escritora de encargo siete años hasta que publica la primera novela bajo su propio nombre en 1989. Xu, también trabaja como una escritora inaudible e invisible más de diez años y no recibe fama ni prestigio en absoluto por las obras publicadas hasta los años 90, cuando algunos críticos literarios empiezan a prestar atención a sus obras. En segundo lugar, encontramos una persistencia en la producción literaria. La autora madrileña y Xu llevan 30 y 40 años de trayectoria respectivamente, por lo que no cabe duda de que se trata de autoras prolíficas. Por tanto, dada la considerable cantidad y calidad de sus obras, merecen la pena realizar un estudio comparativo de investigación sobre ambas trayectorias.

Revisando con detenimiento las obras de Almudena Grandes (1989-2005), observamos que una parte importante de su narrativa trata la educación sentimental femenina en las transformaciones de su psicología y en sus experiencias vitales dentro del ámbito tanto privado como público. Este es el tercer rasgo común entre ambas autoras. Como consecuencia de esta apreciación Ángel Basanta divide la trayectoria novelística de Almudena Grandes en dos etapas: la primera, novela de educación sentimental (1989-1998); y la segunda, novela de la revisión crítica de la Historia (2002-actualidad).²³³

No obstante, descubrimos una bisagra en el 2002 y otra en el 2005. Desde *Las edades de Lulú* (1989) hasta *Atlas de geografía humana* (1998), su obra se centra en la búsqueda de la identidad individual y el reconocimiento de ésta por parte de los otros. Sin embargo, desde *Los aires difíciles* (2002) a *Castillos de cartón* (2004), se centra igualmente en la búsqueda de la identidad individual y, en este caso, en el reconocimiento propio. Una segunda bisagra la encontramos en el libro de cuentos *Estaciones de paso* (2005), que da paso a otra etapa de escritura más amplia, en la que comienza a buscar la identidad colectiva mediante la reelaboración de los elementos culturales de grupo en cada relato, tales como el fútbol, los toros, la comida y la

²³³ Ángel novelística Basanta, “la trayectoria de Almudena Grandes” de *Cuadernos de narrativa: Coloquio Internacional de Almudena Grandes*. 2012, pp. 33-44.

música. A partir de *El corazón helado* (2007), focaliza su atención asimismo en la búsqueda de la identidad colectiva pero, en esta ocasión, pretende destacar el reconocimiento a nivel nacional. Este proceso lo lleva a cabo a través de la revisión, recuperación y reconstrucción de la memoria histórica y cultural, dentro de la cual atiende especialmente a los elementos cotidianos y particulares que dan forma a sus personajes insertados en el siglo XX. Estos cambios relevantes de las primeras etapas de su obra (1989-2005) los trataremos con detalle a lo largo de las siguientes secciones.

Respecto al contenido temático, además de la búsqueda de identidad en sus novelas como motivo preeminente, podemos citar las palabras de María Teresa Saavedra para reconocer otros temas relevantes:

Esta obsesión por convertir la fealdad en la normalidad, en casi el objetivo anhelado, es una constante en la obra de la autora y así lo manifestaba Alicia Redondo Goicoechea en la presentación de Almudena Grandes en el Foro de la Complutense cuando afirma que ha construido a la consolidación del ámbito privado, a la recuperación de la cotidianidad, a la búsqueda de la identidad; que son tres universos muy cercanos a su narrativo y que califica como un ejercicio de introspección como tema central en su escritura, que podría ser uno de sus métodos más utilizados y mejor empleados, el intento de profundizar en el fondo psicológico de los personajes y el de la experiencia vital, la ruptura de la belleza modélica es motivo sistemático en su escritura, esa mujer joven, rubia y delgadísima a la que nos tiene acostumbrados a la publicidad y a la que el 98% de las mujeres odian.²³⁴

4.2. Principales estudios sobre las obras de Almudena Grandes

Con respecto a los estudios de Almudena Grandes, al revisar el corpus, principalmente encontramos:

²³⁴ María Teresa García Saavedra Valle, *La obra de Almudena Grandes su relación con la literatura occidental*, Tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2009, p.97.

I. Desde una perspectiva de la teoría del análisis y crítica literarios para analizar el tema de las obras de Almudena Grandes y su relación con otras obras: la tesis *La obra de Almudena Grandes y su relación con la literatura occidental* de María Teresa Saavedra (2009).

II. Desde una perspectiva de la teoría del análisis y crítica literarios para analizar los caracteres de los personajes femeninos y/o masculinos: la tesis *La narrativa de Almudena Grandes (1994-2004)* de María Paz Aguilera (2012). La tesis *los personajes femeninos en Almudena Grandes: Actualidad, post-modernidad y guerra civil* de Celia María Gil de Sousa (2018).

III. Desde una perspectiva de la teoría de la literatura comparada y femenina para analizar y comparar los rasgos comunes relacionados con las cuestiones femeninas entre las obras de Almudena Grandes y las de otros autores: la tesis *El compromiso en la “novela femenina” contemporánea: Almudena Grandes y Gioconda Belli* de Margaux Heledut (2018).

Además de estas monografías mencionadas, otros investigadores seleccionan sus obras como parte de diferentes argumentos para analizar un tema literario: *La configuración de la imagen de la gran ciudad en la literatura postmoderna* de Laura Eugenia Tudoras (2004), *La reivindicación de la memoria colectiva en la narrativa española contemporánea* (1986-2006) de Ignacio Muños López (2009). Por último, es de especial interés la bibliografía recogida en los *Cuadernos de Narrativa: Coloquio Internacional de Almudena Grandes* (2012) que puede ilustrarnos acerca de otros artículos publicados sobre dicha autora.

4.3 La cuestión del Yo

A diferencia del narrador frecuente de Xu (en tercera persona), podemos apreciar que en la mayoría de las obras de Almudena Grandes se utiliza el narrador-protagonista en primera persona. Por consiguiente, se presentan a los lectores los cambios psicológicos, las experiencias sensoriales y los deseos incontrolables desde el punto de vista del “yo” verosímil. A pesar de esta diferencia en

el uso frecuente del narrador, el estudio psicológico del *yo* y su forma de ser se presenta como otro elemento común en la obra de ambas autoras. Para justificar las personalidades de los protagonistas, ambas recurren a las teorías de Sigmund Freud, de Carl Jung y de Jacques Lacan. A continuación, repasamos brevemente estas teorías con las que interpretaremos los rasgos comunes de sus obras.

Por parte de Sigmund Freud, se postulan tres dimensiones de percepción psíquicas dentro de la conciencia en términos psicoanalíticos: lo consciente, lo preconscious y lo inconsciente. El primero se refiere a lo susceptible de conciencia, un fenómeno psíquico accesible. El segundo se refiere a lo latente de conciencia, un fenómeno psíquico accesible pero difícil en su explicación y comprensión. El último se refiere a lo reprimido de conciencia, un fenómeno psíquico inaccesible e inexplicable. Durante los procesos del desarrollo anímico en las personas hay tres aparatos psíquicos: primero, el *ello*, que se encuentra en el sistema inconsciente y está constituido por lo reprimido como instintos y deseos (Eros o pulsión de vida y Thanatos o pulsión de muerte); segundo, el *Yo* como un reservorio de libido que es la esencia-cuerpo superficial situada en el sistema consciente y el preconscious; y por último, el *superyó*, denominado como el *yo* ideal situado en toda el sistema de percepción, que involucra las normas morales y sociales, reglas de comportamiento y obligaciones, es decir: se reprime al *ello* durante el proceso de satisfacción de las necesidades y pulsiones. El *Ello* respeta el principio de placer. El *Yo* se rige por el principio de la realidad. El *Superyó*:

Conservará el carácter del padre. Cuanto más intenso fue el complejo de Edipo y más rápido se produjo su represión (por el influjo de la autoridad, la doctrina religiosa, la enseñanza, la lectura), tanto más riguroso devendrá después del imperio del superyó como conciencia moral, quizá también como sentimiento inconsciente de culpa sobre el yo. (...) El ideal de yo es, por lo tanto, la herencia del complejo de Edipo y, así, expresión de las más potentes mociones y los más importantes destinos libidinales del ello. Mediante su institución, el yo se apodera del complejo de Edipo y simultáneamente se somete, él mismo, al ello. Mientras que el yo es esencialmente representante del mundo exterior, el superyó se le enfrenta como abogado del mundo interior, del ello. Ahora estamos preparados a discernirlo: conflicto entre el yo y el ideal espejarán, reflejarán en último análisis, la

oposición entre lo real y lo psíquico, el mundo exterior y el mundo interior.²³⁵

En la opinión de Freud, el *Yo* es el núcleo en el sistema de percepción y desempeña la función de mediador para controlar y equilibrar entre las pulsiones del *ello* y las represiones del *superyó*. Cuando se pierde el equilibrio entre el *ello* y el *superyó*, lo reprimido produce las personalidades anormales en el *yo*, es decir, las enfermedades psicológicas, tales como la paranoica, la esquizoide, la histérica, la narcisista o la obsesiva-compulsiva. Además, frente al reprimido inalcanzable en el mundo real, el *yo* puede de forma inconsciente recurrir a la función de compensación de los sueños para su realización alucinatoria.

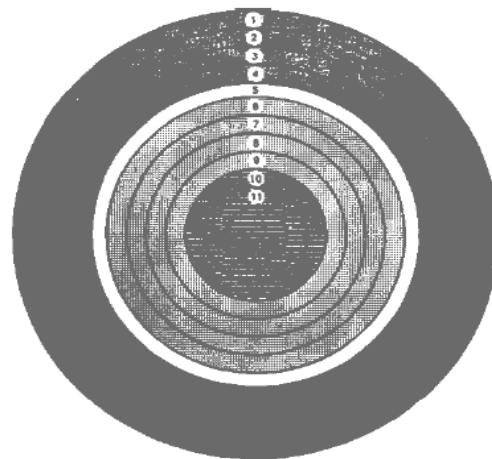
A diferencia de la opinión de Freud, Carl Jung utiliza el término *psique* para referirse a la totalidad de los fenómenos psíquicos consciente e inconsciente. Considera que “el *yo* es una magnitud infinitamente compleja, algo como una condensación y un amontonamiento de datos y de sensación”.²³⁶ La consciencia, como un órgano de orientación o percepción psíquico, utiliza funciones para orientarse en el espacio exterior del individuo. La inconsciencia sitúa en la zona de consciencia del mundo interior del individuo que contiene la consciencia personal y la colectiva. La inconsciencia colectiva es asequible y su estado es constante y duradero. Contiene los arquetipos repetidos en registros, recuerdos o memorias universales y adquiridos a medida que evoluciona la historia de la humanidad, tales como el *animus* o *anima* (figura de la imagen femenina o masculina ideal), la madre (figura de cuidadora), el padre (figura de la autoridad), la persona (figura de las máscaras de personalidad que se adaptan al mundo exterior) y la sombra (figura del yo oscuro).

Por el contrario, la consciencia, como un brote tardío del alma inconsciente, es no asequible y su estado es mutable y discontinuo. Las funciones de orientación que ejercen tanto en la consciencia como en la inconsciencia se dividen en lo extrovertido

²³⁵ Freud, Sigmund. *El yo y el ello y otras obras (1923-1925)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, pp. 36-38.

²³⁶ Jung, Carl Gustav. *Los complejos y el inconsciente*. Traducción de Jesús López Pacheco. Madrid: Alianza, 1969, p. 52.

y lo introvertido. Las funciones extrovertidas son: sensación (como oír, mirar y observar de forma irracional), pensamiento (como saber de forma racional), intuición (como prever de forma irracional) y sentimiento (como evaluar de forma racional). Las introvertidas pertenecen a la sombra del *yo*, y contienen: recuerdos, contribuciones subjetivas, afectos e irrupciones. Respecto a la disposición de estas funciones conscientes e inconscientes véase el siguiente esquema citado. ²³⁷



- | | |
|-----------------------|------------------------------|
| 1. Sensación | 6. Recuerdos |
| 2. Pensamiento | 7. Contribuciones subjetivas |
| 3. Intuición | 8. Afectos |
| 4. Sentimiento | 9. Irrupciones |
| 5. El Yo, la voluntad | 10. Inconsciente personal |
| | 11. Inconsciente colectivo |

Es decir, para Jung, el *yo* es “un complejo que dispone de energía”²³⁸, que es autónomo y que se siente libre. (...) Es un amontonamiento de contenidos imbricados unos en otros, dotados cada uno de un potencial energético y centrados de forma emocional en torno al precioso *yo*”.²³⁹ Los complejos “son fragmentos psicológicos hechos hombres a causa de un mecanismo que debemos precisar. Todo fragmento psicológico tiene en sí, indudablemente, la tendencia a redondear su personalidad”.²⁴⁰ Las personalidades no son únicas o puras y pueden contener rasgos de otros tipos de personalidad. El individuo tampoco tiene un complejo único; puede tener varios

²³⁷ Ibídem, pp. 70-82.

²³⁸ La *libido* de Freud.

²³⁹ Ibídem, p. 114.

²⁴⁰ Ibídem, p. 112

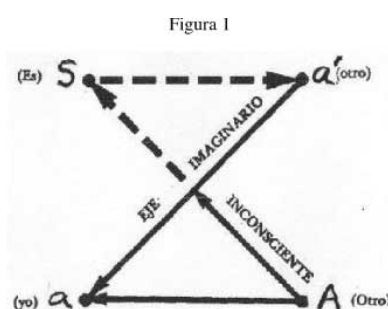
complejos combinados, como por ejemplo el complejo de inferioridad con el complejo personal *ánima* o *animus* o con el complejo de Edipo o Electra.

Xu, en sus obras, aplica las funciones de los sueños, los conflictos psicológicos entre el *yo* y el *superyó* de Freud, las máscaras de personalidad, los complejos personales y colectivos de Jung. Como muestra pueden servir los siguientes casos presentes en su obra. En la *Serpiente emplumada*, Yu padece por la enfermedad psicológica producida a causa de los conflictos entre el innato rebelde del *ello* y el carácter manso del *superyó*. En el sueño, Yu encuentra al amor de su vida anterior y tiene relaciones sexuales con él. Para la autora, el sueño, además de compensar de forma imaginaria los cumplimientos de esperanzas, funciona como un espejo mediante cuyo reflejo se recupera el *ello* y se visualizan sus deseos. Ejemplo de ello lo encontramos en la escena onírica de “un mejillón acuoso escondido en las profundas aguas y sellado con una pluma negra en un místico lago” (Xu, 2010:100) donde la autora repite la descripción entre en sueño y el recuerdo de Yu. Con ello, pretende referirse metafóricamente a la ansiedad y al temor de su profundo inconsciente. JinWu usa las máscaras de personalidad para adaptarse al mundo exterior mediante los cambios de profesión e identidad social, con la intención de ocultar su propia sombra (la identidad huérfana). La repetición de rasgos en los personajes masculinos amados por las protagonistas está vinculada al complejo de *animus* de la autora. Las múltiples personalidades de Jing y Nieves en *Fuego Marino* se corresponden a la teoría de personalidad de Jung.

Sin embargo, Almudena Grandes suele usar el espejo y su imagen en él para hacer alusión a los cambios o estados psicológicos de las protagonistas. A este respecto, debemos recurrir a la teoría del estadio del espejo de Lacan. Este autor, mediante la consigna “volvamos al texto de Freud”²⁴¹, se adhiere a la idea freudiana: el *yo* es el centro del sistema percepción-consciencia. Sin embargo, la formación del *yo* debe tener en cuenta los fenómenos psíquicos en el estadio del espejo, porque “la función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la

²⁴¹ Lacan, Jacques. *El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica. 1954-1955*. Barcelona. Editorial Paidós. 1978. p. 162.

función de la imagen, que es establecer una relación del organismo con su realidad".²⁴² Durante el desarrollo de la formación del *yo*, se introducen cuatro conceptos pertinentes: el otro, el Sujeto, el yo y el Otro. Véase la relación entre estos conceptos en la siguiente figura citada.²⁴³ El vector *a'-a* es imaginario, el vector *A-S* es simbólico.²⁴⁴ El eje de *S-a'* representa el deseo de sujeto. El eje de *a'-a* representa la formación imaginaria. El eje *a-A* representa la formación simbólica. El eje *A-S* representa la formación en la realidad.²⁴⁵



Sin duda, el espejo es un objeto que aparece con frecuencia en la literatura universal desde la antigüedad con múltiples funciones. Como afirma Biruté Ciplijaukaitė, “la nueva ola del feminismo en los años sesenta ha vuelto a la protesta, y últimamente a la introspección.”²⁴⁶ Esta introspección, al igual que el auto examen y el cuestionamiento, suele partir del desdoblamiento; a veces parten de la

²⁴² Lacan, Jacques. “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos I*. 2009, p. 102.

²⁴³ García Arroyo, José Manuel; Domínguez López, María Luisa. (2011). Aproximación al "esquema L" de Lacan y sus implicaciones en la clínica (parte I). *Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq.* [Internet], v. 31, n. 1, pp.31-41. Disponible en http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-57352011000100003&lng=es&tlng=es. (Fecha de consulta:30/mayo/2020)

²⁴⁴ García Arroyo, José Manuel; DOMINGUEZ LOPEZ, María Luisa. Aproximación al "esquema L" de Lacan y sus implicaciones en la clínica (parte II). *Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq.* [Internet], v. 31, n. 2, pp.197-211. Disponible en http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-57352011000200002&lng=es&nrm=iso. (Fecha de consultado: 23/mayo/2020).

²⁴⁵ Lacan, Jacques. *El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica. 1954-1955*. Editorial Paidós. Barcelona. 1978, p. 168. Aquí véase la figura original.

²⁴⁶ *Ibíd*em, p. 170.

contemplación de la imagen en el espejo.²⁴⁷ En él, “surge la dicotomía yo/otra”.²⁴⁸ Además, Biruté Ciplijaukaitė, al analizar la narrativa femenina contemporánea, considera que “el espejo sirve como un símbolo de continuidad y de cambio. Su función de reflejar una sucesión de varias generación de mujeres”²⁴⁹, y clasifica tres dimensiones de espejo según la relación entre ellas: el espejo positivo representa la nostalgia de volver a la infancia y el yo inocente e infantil sin peligros ni rebeldía; el espejo negativo representa el doblamiento entre el yo reprimido y dócil y el yo real y rebelde; y el espejo sin marco representa “una experiencia misma de la maternidad lo que acapara toda la atención y totaliza el tiempo y el espacio, eliminando la comparación”.²⁵⁰ Finalmente, esta autora concluye:

El espejo no desaparece, pero en las novelas de los años recientes la mujer no busca en él la imagen de la mujer modelo tradicional, ni se admira como Narciso: lo escudriña para descubrir en él no al príncipe encantado, sino indicio del propio crecimiento futuro.²⁵¹

Volviendo por tanto a la obra de Almudena Grandes, concluimos que el espejo también es un objeto muy recurrente. Por ejemplo:

Rehuí la mirada de mi madre. Yo la amaba, y le debía obediencia, de mayor quería ser una mujer como ella, una mujer como Reina, pero su hermana me reflejaba como un espejo, y los espejos rotos solamente traen desgracias. (Grandes, 1995: 31) (...) Ella (la tía Magda de Malena), que era tan fuerte, podría vivir feliz en un mundo sin espejo. (Grandes, 1995: 59)

Pero, antes de acostarme cedí a la tentación de encerrarme en el baño para mirarme en el espejo, y aprendí poco a poco que aquellos ojos, aquella piel, aquellos rizos, y aquellos labios eran los míos, porque eran el reflejo del rostro que él había querido mirar, y mi repentina belleza no era sino

²⁴⁷ Biruté Ciplijaukaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1988, p. 216.

²⁴⁸ Biruté Ciplijaukaitė, *La construcción del yo femenino en la literatura*, Universidad de Cádiz, 2004, p. 181.

²⁴⁹ *Ibídem*, p. 182.

²⁵⁰ *Ibídem*, p. 187.

²⁵¹ *Ibídem*, p. 191.

la huella más profunda de su mirada. (...) Me desnudé despacio, contemplé mi cuerpo en el espejo como si fuera visto antes, y comprendí que era hermoso, porque él me había dicho que era hermoso. (*Malena es un hombre de tango*, Grandes, 1995:187-188)

Me enrolló completamente el borde de la falda en la cintura, dejando mi vientre al descubierto. Los espejos me devolvieron una extraña imagen de mí misma. (*Las edades de Lulú*, Grandes, 1990:50)

(...) Me ha parecido que Migue no era Migue, no porque entonces era la mujer del espejo, que es ella pero distinta, con los parpados flojos y los ojos redondos, como yo, como todo el mundo. ("Los ojos rotos", *Modelos de mujer*, Grandes, 1996:36)

Me miré en el espejo, y encontré rara. (*Atlas de Geografía Humana*, Grandes, 1999:51)

En concreto, en la narrativa de Grandes, el espejo es el medio de contemplarse a sí mismo, a través del cual conoce y duda del yo del mundo real, el yo ideal de la imaginación, así como el yo simbólico de la mirada de otros durante su propia maduración. En las etapas de la búsqueda de identidad mencionadas antes, la autora de forma simultánea busca la formación del yo y su existencia en su narrativa según la siguiente manera: primero, la ansiedad de deseos del sujeto; segundo, la duda del yo ideal del espejo; tercero, la búsqueda del yo real y en contra del yo ideal o del yo simbólico de la mirada de la autoridad materna y paterna; cuarto, la aceptación de la forma de existencia del yo real y su sombra (yo oscuro), la búsqueda de su conocimiento de las otras personas; y por último, el autoconocimiento. Sobre la cuestión del yo y su reflexión la autora se explica así:

Aquella tarde de la primavera de 1997, a los treinta y seis, comprendí que mis cinco primeros libros (incluyo también *Altas de geografía humana*, aunque aún no la hubiera terminado) no eran uno solo, pero sí tenían un solo tema. Hasta aquel momento, yo solo había escrito sobre mi generación: personas de mi edad, que habían vivido en mi ciudad, en mi país, durante los mismo años en los que había transcurrido mi propia vida. (...) había mirado siempre, si no hacia mí misma, si hacia mis iguales, y había examinado su existencia desde todas las perspectivas posibles, desmenuzando los conflictos de su identidad, sexuales, amorosos, familiares, sentimentales, ideológicos, políticos, laborales, económicos, genérico y sociales, hasta comprender que ya no tenía absolutamente nada más que contar de mí, ni

de ellos.²⁵²

El conocimiento de sí misma sigue siendo un tema tópico de la narrativa de la autora en la actualidad, aunque las historias en sus últimas obras hacen alusión especialmente a la memoria histórica y sus personajes, quienes también han cambiado desde las generaciones anteriores a la de la autora. Así pues, entre las críticas contemporáneas hacia la autora, suele citarse el siguiente texto:

Niños del tardofranquismo, adolescentes de la transición, jóvenes de la movida, absortos en el privilegio de estrenarlo todo, satisfechos de hablar idiomas, de viajar por el mundo y vivir sin miedo, despilfarradores pero divertidos, adictos al vértigo y, sin embrago, tan autocomplacidos y encantados de conocerse a sí mismos como la flamante España europea de nuevos ricos y eñes de colorines en la que han tenido la suerte de vivir. No es una crítica facilona, es la historia de mi vida. Eso soy yo, esos somos nosotros, y antes de pasarnos de moda, fuimos tan modernos que nos deslumbramos hasta a nosotros mismos.²⁵³

En cuanto a las autoras chinas, observamos en las obras de los años 90 la aplicación de la analítica psicológica a la narrativa como una nueva corriente. A ello sumamos la psicología onírica como los sueños y fantasías a los que Xu suele recurrir. Dentro de la corriente mencionada hallamos objetos o personas reflejados en el espejo empleados en la narrativa con frecuencia. Como ejemplo, la obra de Chen Ran, donde se aprecia la contemplación del yo al otro yo irreal del espejo. Con el otro yo observa el fondo solitario y melancólico del yo oscuro:

Frente a la bañera hay un gran espejo. Desde el espejo, vi a una mujer joven tendida al lado de un pequeño bote blanco y la miré. Las líneas en su rostro eran muy suaves, su

²⁵² Almudena Grandes, “Las edades de Almudena. La escritura al lado de la vida”, en *Cuadernos de narrativa: Coloquio Internacional de Almudena Grandes*. Madrid: Arco/Libros, 2012, p. 15.

²⁵³ *Laudatio* de Almudena Grandes por el Dr. Julio Neira Jimenez y discurso de la doctora *Honoris Causa*:

http://portal.uned.es/pls/portal/docs/PAGE/UNED_MAIN/PORTADILLA_UNED_AL_DIA/NOTICIAS%20WEB/NOTICIAS%20GABINETE%20ENERO%202020/HONORIS%20ALMUDENA%20GRANDES-23-1-2020.PDF (Fecha de consulta: 31/mayo/2020)

piel era tierna y delicada. Su pelo suelto colgaba sobre la nuca, como un racimo de flores gruesas y redondas flotando en la piscina, fragante y disperso. El contorno del cuerpo está enterrado en un delgado paquete de edredón de seda similar al agua, ligero y cálido. (...) Me miré en el espejo del baño, como mirar a otra mujer. El espacio entre las baldosas blancas detrás de mí era como una gran red que se extendía detrás de mi cuerpo. Un fondo solitario e indiferente envuelve mi corazón. (*Vida privada*, capítulo 21)

4.4 La primera etapa: Juego de laberinto entre el yo imaginario y el yo real.

La *Las edades de Lulú* se centra en la experiencia de maduración de Lulú desde los 5 a los 31 años como tiempo narrativo. Lulú, que carece del amor familiar, se enamora de un amigo de su hermano mayor, Pablo (comunista clandestino). Considera que el amor de Pablo puede compensar las carencias del amor familiar. Pablo padece una adicción sexual. Mediante sus convincentes armas de seducción, Lulú se convierte de forma gradual en su esclava sexual. Por amor, ella cumple las cada vez más anómalas peticiones sexuales de Pablo. Para ella, el sexo es amor y el amor es obediencia. Posteriormente, Pablo se casa con ella y tienen hijos, pero la adicción sexual de Pablo no cambia a medida que transforma su identidad –esposo y padre –, sino que evoluciona en algo aún más radical y fanático. Pablo llega hasta el punto de persuadir al hermano de Lulú para mantener relaciones incestuosas con él, rompiendo completamente el tabú y la ética. Ante la doble traición por parte de su hermano mayor (aludiendo al amor familiar) y por parte de su esposo (referido al amor conyugal), ella se pierde totalmente y no puede distinguir entre el amor y el sexo. Para encontrarse a sí misma y su forma de ser, ella busca el placer de la adicción sexual en las clubs oscuros y peligrosos. Lulú, se ha convertido en una indiferente “muñeca” sexual, incapaz de sentir placer ni amor. Este camino depravado en busca del placer sexual no produce en ella el efecto esperado, sino que cae en un infierno oscuro más profundo, e incluso casi pierde la vida a causa del abuso sexual. Cuando ella está a punto de morir, Pablo llega de nuevo a su lado como un salvador del amor para liberarla de este oscuro infierno. Este libro ha sido publicado en su traducción al chino en la zona de Taiwán. En una conferencia internacional sobre las obras de Almudena Grandes en 2012, la autora cuenta que:

En *Las edades de Lulú*, una novela absolutamente dominada por la fascinación hasta “la movida” que había protagonizado mi propia generación, ya aparecían, y no tan de refilón, la dictadura de Franco y su oposición clandestina. Y yo no diré nunca, jamás, que ninguno de mis libros representa una novedad absoluta o un hallazgo inaudito, porque la literatura es una tradición, y las novedades absolutas, los hallazgos inauditos no existen. Sin embargo, ahora, más de veinte años después de escribirla, me doy cuenta de que lo que a mí me parecía de lo natural, porque en la calle, en mi familia, en mi vida lo era, no lo resulta tanto al encontrármelo impreso en el papel. En aquella época, la política lo impregnaba todo, y desde luego, también el sexo. En el cine español de la Transición, este desbordamiento es muy perceptible. En la literatura, mucho menos. Por eso, una novela erótica protagonizada por un seductor afiliado al Partido Comunista de España, me parece, a mí misma, bastante extravagante. Y sin embargo, no es detalle aislado, ni gratuito.²⁵⁴

Es decir, la creación de Lulú para la autora no es una inspiración casual, sino que es una declaración política deliberada. Es una declaración en apoyo a los comunistas clandestinos y contra la dictadura del tardofranquismo a través del personaje de una joven rebelde. En efecto, la fascinación y la obediencia de Lulú hacia Pablo es una fascinación y obediencia a los comunistas. Lulú, a la edad de 5 años, deja “de existir, de ser Lulú, y se convierte en Marisa, nombre de niña mayor” (Grandes, 1990:207). Vive en una familia en la que no recibe ninguna atención y se la trata como una adulta, excepto Marcelo que nunca le decepciona. El amor familiar de Marcelo, para ella es:

un amor gratuito e incondicional, el único apoyo con el que conté durante mi atípica edad adulta, solamente le tuve a él, entre los cinco y los veinte años, aquella horrible vida gris, hasta que Pablo regresó y su magnanimidad me devolvió a los placer perdidos, a aquella infancia que me había sido tan brusca e injustamente arrebatada. (Grandes, 1990:208)

Más tarde, Pablo aparece en la vida de Lulú. Él es el único hombre que la trata como una niña y continúa llamándola Lulú siempre. Cuando Lulú contaba con diez

²⁵⁴ Almudena Grandes, “Las edades de Almudena. La escritura al lado de la vida”, en *Cuadernos de narrativa: Coloquio Internacional de Almudena Grandes*. Madrid: Arco/Libros, 2012, p. 27.

años, Pablo y Marcelo son detenidos por actividades políticas pasando 4 años en la cárcel. Debido a la ausencia de los dos hombres, Lulú empieza a presentar indicios de ansiedad y a jugar con la provocación mediante gestos viciosos. Estos dos hombres tienen una identidad común: el comunismo clandestino. Esta identidad y la creencia política (libertad) detrás de ésta también son a las que Lulú aspira, porque ella considera que no tiene sentido su existencia: “la única razón” (Grandes, 1990:147) de su vida es Pablo. A la edad de 13 años, España entra en un período de transformación democrática. Marcelo y Pablo han salido de la cárcel. Pero, Marcelo abandona su casa y Pablo se marcha a Francia. Ella pierde de nuevo el amparo familiar y amoroso (la identidad y su forma de existencia). Se ha convertido en una oveja descarriada sin orientación vital y en una joven verdaderamente lasciva y lujuriosa. Cinco años después, Pablo regresa de Francia para buscarla y le dice: “La verdad es que me esperaba encontrarte hecha una mujer, y las mujeres no siempre saben apreciar los juguetes” (Grandes, 1990:148). El regreso de Pablo parece la luz de un faro. Ella decide seguir a Pablo en busca de su identidad y forma de ser. Sin embargo, Lulú aún es la chica que se obsesiona ciegamente con la identidad del comunista, y Pablo ya no es el revolucionario activo en defensa de su creencia política, sino un hedonista pervertido. La perdición de Pablo hace que su seguidora Lulú degenera en una chica más viciosa aún, cayendo en un infierno humano sin esperanza ni fe. Al borde de la vida y la muerte, el último rescate de Lulú por parte de Pablo en un club sexual representa la reavivación de la llama de la creencia política, el reencuentro del sentido de la existencia, así como la llave que abre la puerta del amor y la esperanza. La última frase que Pablo dice a Lulú es: “abres los ojos, Lulú, sé que no estás dormida” (Grandes, 1990: 260) en el final de la novela, funciona como una profecía, con la que predice que Lulú ha encontrado su esperanza futura y el sentido de su vida después de una larga experiencia de perdición a ciegas. El orden del tiempo narrativo es retrospectivo. Según las edades de Lulú, podemos establecerlo de la siguiente manera: a los 27 años, ella se divorcia de Pablo; a los 23, se casa con Pablo; a los 18, se reencuentra con Pablo; a los 13, se enamora de Pablo; a los 9, siente simpatía hacia Pablo; y finalmente se cierra el círculo a los 31 años, cuando es rescatada por Pablo.

En 1991, la autora publica una segunda novela, *Te llamaré viernes*, en la que la adicción sexual ya no es el centro de su narración, sino la soledad de los adultos

madrileños que rondan los 30 años. Esta novela no tiene una repercusión tan grande como *Las edades de lulú*. Se narra la historia de amor entre una chica con sobrepeso llena de ilusiones (Manuela) y un chico feo y tranquilo (Benito). La obesidad de Manuela y la fealdad de Benito rompen el estereotipo de las bellas imágenes femeninas y masculinas que suelen aparecer en las novelas. Además, Benito, al contrario que Pablo (el héroe revolucionario y a la vez vicioso), es una persona normal cercana a vida mundana, que vive en la capital repleta de gente, pero tiene un alma solitaria y traumas del pasado. Él, al igual que las mujeres actuales, sufre constantes vaivenes emocionales: unas veces se siente dudas, otras perplejo, otras infeliz, penoso, aislado o ansioso. Esta es una característica común en la composición de los personajes masculinos de la narrativa de Almudena Grandes. Cuando María Teresa Saavedra pregunta a la autora sobre la opinión de feminista, ésta contesta:

Tiene más que ver con las cuestiones sociales que con las políticas porque realmente en los usos sociales tiene un impacto real y en la política tiene un impacto artificial. (...) Yo creo que soy una feminista de la igualdad. (...) A mí no me interesa nada que esta sociedad sea matriarcal. ¿Cómo sería una sociedad matriarcal? Creo que el poder es una cuestión supragenérica. Está por encima de los géneros. Esa tontería de que si las mujeres mandaran estaríamos mejor,... es absolutamente mentira. (...) La ambición de poder domina más a una persona que la conciencia de su género. (...) Los hombres y las mujeres básicamente nos parecemos mucho. Somos casi iguales. O iguales. (...) Yo no creo que exista una sexualidad femenina, es decir, existe evidentemente en el sentido de que el órgano sexual femenino, evidentemente, es distinto. La materia de la narrativa erótica no es el sexo en sí que es algo muy limitado en sí, sino el deseo. El tema de la literatura erótica es el deseo y la forma de desear de los hombres y las mujeres puede ser diferente pero, básicamente, también me parece similar.²⁵⁵

La actitud de la autora hacia el feminismo es similar a la de Xu. Ella rechaza el feminismo radical y tiene una mente humanista más amplia llamando atención tanto a las mujeres como a los hombres y sus situaciones de supervivencia. Para la autora

²⁵⁵ Almudena Grandes, entrevista con García-Saavedra Valle, María Teresa, en *La obra de Almudena Grandes: su relación con la literatura occidental*, Universidad de Jaén, 2009, Tesis doctoral, p. 456 y pp. 461-463.

madrileña, la diferencia de género, la identidad, el fondo familiar y educativo, la profesión social, y el poder político son superficiales. Se debe regresar a la cuestión de uno mismo y sus deseos. Esta forma de pensar en la crítica entre hombres y mujeres coincide con el pensamiento tradicional de China (auto-consciencia, autorreflexión y autodisciplina).

En 1994, la tercera novela *Malena es un nombre de tango* es una gran obra de más de 500 páginas. Se narra la experiencia de maduración de unas mellizas, cuya historia familiar influye en la formación de su personalidad. Reina, la hermana mayor, cuyo nombre es heredado de su madre, es una chica ejemplar y mansa que todo el mundo adora. Malena, la pequeña, cuyo nombre es heredado de su tía, es una chica rebelde e intranquila. A través de la historia de las dos mellizas y los recuerdos de secretos familiares, se traza una escena completa en la que una gran familia asiste a su propio desarrollo de forma paralela al transcurso de la transformación histórica y política de España del siglo pasado, partiendo de una perspectiva femenina íntima. Este libro ha tenido de nuevo un gran éxito, y ha sido reimpreso 25 veces hasta 2002.

Este libro, dijo una vez la autora, es el más importante de su vida y también es una novela autobiográfica.²⁵⁶ Malena, como un personaje paradigmático, se repite en las obras de Almudena Grandes. Se trata de una niña rebelde que se niega a reproducir la vida de su hermana y de su madre; se atreve a perseverar en su forma de ser y asumir las responsabilidades o errores causados por su prudencia. En un momento dado, llega a sentirse perdida o perpleja frente a la incomprensión o rechazo de sus parientes o de la sociedad. También se atreve a reflexionar sobre sí misma y rectificar. Sin embargo, tampoco desprecia o rechaza la forma de ser de otras mujeres como su hermana y su madre, sino que las respeta y comprende que la diferencia respecto a ellas estriba su propio egoísmo innato:

Reina y yo éramos mellizas, pero no lo aparentábamos.
(...) Nadie sabía cuál de las dos era la mayor, porque aunque
yo nací un cuarto de hora más tarde, circunstancia que

²⁵⁶ Almudena Grandes, entrevista con García-Saavedra Valle, María Teresa, en *La obra de Almudena Grandes: su relación con la literatura occidental*, Universidad de Jaén, 2009, Tesis doctoral, p. 465.

habitualmente apareja el dudoso prestigio de la primogenitura, Reina provocó el parto antes de plazo, cuando se encontraba al límite de la supervivencia. Los médicos dieron a entender que yo me había comportado como un feto ambicioso y egoísta, devorando la mayor parte de los nutrientes que el organismo de mi madre producía para las dos, acaparando con avidez los beneficios en detrimento del feto más débil, hasta que en el séptimo mes de embarazo, aquel se encontró ya prácticamente sin recurso para alimentarse, y se encendieron todas las luces de alarma, acelerando un final que nadie previó muy feliz. Entonces fue al bebe fuerte y robusto al que llamaron Reina, mientras que la raquítica criatura que seguía en la incubadora, debatiéndose entre la vida y la muerte cuando yo ya estaba en casa, bien arropada en mi cuna y hasta con pendientes de oros en los agujeros de las orejas, carecía incluso de un nombre. (Grandes, 1995:33)

La rebeldía de Malena es una forma de llamar la atención de su familia y de justificar su existencia particular y distinta a su hermana ejemplar. Ella aspira a que los otros puedan reconocer y comprender este carácter particular e independiente del significado de su existencia y respetar su elección de vida, a pesar de que Malena suele ser comparada con su melliza Reina constantemente. Pero su esperanza de ser reconocida por su familia fracasa. En el final de la novela, conoce a un psicólogo abandonado por su esposa, Rodrigo, quien la escucha y la comprende, y explicándole: “la maldición es el sexo, (...) no existe otra cosa, nunca ha existido y nunca existirá (...) Malena, tienes unas piernas cojonudas. Muchos mejores que las de tu hermana”. (Grandes, 1995: 551). La explicación de Rodrigo no solo da un motivo razonable a la rebeldía, el vicio y la maldición de Malena (lo malo es una pulsión de vida, la energía sexual o el libido del *ello*, algo común al ser humano), sino que también reconoce su belleza particular y distinta a la de su hermana, es decir, el significado de su existencia individual.

Además, este libro sigue con la técnica narrativa minuciosa, es decir, describe con detalle la vestimenta, los comportamientos, los acostumbres, las preferencias, las apariencias, y otras características externas, así como los procesos psicológicos internos que acompañan el cambio de expresión de rostros u otros gestos de los personajes. También se describe de forma concreta la disposición y el entorno ambiental de cada espacio narrativo y su tiempo correspondiente, con lo que pretende

recuperar mediante sus textos la cotidianidad de una joven nacida en una familia de clase media de Madrid.

Unos años después, en 1996, se publica el libro *Modelos de mujer*, que contiene siete cuentos de mujeres, que analizaremos a continuación. Según la opinión de Díaz Navarro y Ramón Gonzáles, en este libro hay dos caracteres singulares: “el primero es la presentación del mundo de la infancia; el segundo es la comida, comer como placer y como actividad prohibida”.²⁵⁷

El primer cuento “Los ojos rotos” relata la historia de dos mujeres en el manicomio: Gueti, una mujer que enloquece debido a la muerte de su hijo predilecto, Rafa, causada por una sobredosis de droga. Ella vive con la ilusión de que su hijo pueda resucitar y liberarla del manicomio, para vivir una vida de princesa. Otra protagonista es Miguela, que tiene síndrome de Down y cuyos padres murieron. Ella encuentra una insignia de estrella roja del POUM (el Partido Obrero de Unificación Marxista), y se enamora del fantasma del difunto que posee esta insignia, Orencio. Cuando el cadáver de Orencio fue desenterrado en el jardín del manicomio, sus parientes revelaron su historia. Tras este suceso, el amor ilusorio de Miguela fracasa. Gueti, para consolar a la desilusionada Miguela, la empuja contra un camión y como consecuencia, Miguela muere atropellada. Gueti, por un lado, cree que la muerte es la mejor elección para Miguela, porque ella puede seguir enamorada del fantasma Orencio en otro mundo; por otro lado, espera que el fantasma de Miguela pueda evocar el fantasma de su hijo muerto y traerlo a su lado.

Estas dos protagonistas tienen distintos fondos y vidas: distintas familias, identidades, edades, experiencias de formación educativa, enfermedades. Tienen la misma situación y similar estado emocional. Viven en sus propias ilusiones sin apoyo familiar con una esperanza irreal: Miguela se enamora de un fantasma y Gueti espera la resurrección de su hijo muerto. Ellas, en el mismo manicomio, son testigos la una de la otra de un duro proceso vital: desde la desesperación, la ilusión y la espera por

²⁵⁷ Díaz Navarro, Epicteto & José Ramón Gonzáles. *El cuento español en el siglo XX*. Madrid. Alianza Editorial. 2002, p. 207.

hacerse realidad, la ruptura de la ilusión, hasta finalmente la muerte de Miguela y la locura más grave de Gueti. Entendemos que la locura, la ilusión, la histeria, y la difícil situación de las protagonistas simplemente se deben a la distinta visión del mundo por parte de los demás. La esperanza irreal de ellas también es una reflexión generada a partir de los sueños rotos de la vida real. En breves palabras, ésta es una historia de una mujer de mediana edad en busca del amor familiar, y de “una niña” en busca de un amor intangible. Es similar a la versión trágica moderna de *Blancanieves*. La autora ubica el espacio narrativo en el manicomio, lo que expresa la tristeza y melancolía de los personajes y el color gris de sus vidas. El personaje masculino, desde que Pablo como salvador rescata a Lulú, pasando por el psiquiatra Rodrigo que escucha a Malena, hasta Fernando que se ha convertido en un psicólogo silencioso y Orencio un fantasma invisible. En las novelas modernas chinas, es un fenómeno común transformar a los hombres: de “salvadores que siempre están presentes” a “personas ordinarias que a menudo están ausentes o presentes en el silencio”.

El segundo cuento “Malena, una vida herida” (parcialmente autográfico) desde una visión retrospectiva narra la vida de una viuda, química de profesión, de 46 años que decide suicidarse por el sufrimiento de amor y por la desesperanza de la vida. Al escribir su carta de suicidio dirigida al juez, ella recuerda su trágica vida, sobre todo su amor y su matrimonio. En la adolescencia, Malena tiene complejo de inferioridad debido a su obesidad y no encuentra el coraje para declararse a su amigo Andrés. Bajo la sugerencia de su madre, ella decide recurrir la ayuda de un médico para mejorar motivada por el amor que siente. Así, empieza a llevar a cabo el estricto régimen para cambiar su metabolismo. Al poco de comenzar el régimen, Andrés le dice que va a ir a Ceuta a prestar servicio militar como voluntario. Sin embargo Malena no desiste en su amor incondicional ni en su plan de dieta, sino que decide esperar una oportunidad adecuada para buscarle en Ceuta.

Poco después de la partida de Andrés, la novia del mellizo de Andrés (Milagros), informa a Malena de que él ha sufrido un accidente en el campo militar y está ingresado al hospital. La preocupación y esperanza de Malena se convierten en un largo y doloroso viaje de abstinencia. Su amor platónico hacia Andrés se convierte en un deseo reprimido, al igual que su régimen contra el sobrepeso no le permite comer

para satisfacerse, sino tan sólo oler y ver los alimentos. En el tercer año de licenciatura, cuando Malena está a punto de ir a Ceuta para verle, Milagros otra vez le informa de que Andrés ha sido ingresado de nuevo porque se había quedado alojado un bisturí en el interior de su estómago. Después de eso, Andrés es hospitalizado varias veces por infecciones y no logra la recuperación de la salud hasta que Malena termina su carrera en el quinto año.

Cuando Malena espera que Andrés regrese a Madrid, Milagros le comunica que Andrés se ha ido a Cuba y ha sido detenido por el policía local acusado de ayudar a una mulata a cobrar a los cubanos que huyen a Miami, y se le ha condenado a una pena de 10 años de la cárcel por cómplice. Eso hace de la espera de Malena un fracaso. Ella decide casarse con un escocés, Aleister, a quien le encanta comer. Un apetito incontrolado provoca la enfermedad de Aleister y su muerte. Malena queda viuda a la edad de 35 años y revive la ilusión de esperar a Andrés. Sin embargo, Milagros avisa a Malena de que Andrés fue condenado a otros diez años de prisión porque ayudó a otra mujer a transportar heroína en USA. Durante estos diez años, Malena había estado manteniendo relaciones sexuales con un chico de 17 años, mientras persistía en la idea de esperar a Andrés. Malena finalmente se encuentra con Andrés en un bar de Madrid 30 años después de su primera partida (desde los 16 hasta 46 años). Pero, Andrés ya no es aquel hombre que ella imaginaba, sino un hombre viejo y calvo. Todas sus ilusiones sobre el amor y la esperanza de la vida se rompen con este reencuentro. Una vez que Malena toma la decisión de suicidarse, se encuentra con una réplica de Andrés joven –Andresito –, el sobrino Andrés. En este encuentro con Andresito, Malena, parece haber regresado a su edad de 16 años. En este momento, su apetito, su deseo sexual y su esperanza de vida perdidos renacen en el amor y pasión por Andresito.

Esta historia es muy extrema en la trama como las otras obras de la autora. Una niña de 16 años con complejo de inferioridad desarrollando su moderación se convierte de forma gradual en una mujer profesional e inteligente de 46 años. Durante los 30 de maduración, ella no olvida su primer amor – un chico alegre, cariñoso y valiente, y sigue esperando el reencuentro con él. Sin embargo, ese mismo lapso para vergüenza y encarcelamientos. Desde la perspectiva de Milagros, Andrés es un

hombre Andrés no ha implicado maduración ni moderación, sino la degeneración hacia una versión de sí mismo más ridícula, infantilizada, ignorante e inmadura, experimentando sólo un cruel envejecimiento de su cuerpo. Su carácter inmaduro deja su vida repleta de daños físicos, abusos sexuales, crímenes, huidas, drogas, muy ridículo y malvado. Por ello, Milagros aconseja a Malena varias veces que se olvide de él. Pero, Malena no solo desoye el consejo, sino que persiste en esperarle 30 años. No obstante, después de verle, Malena queda decepcionada hasta el punto de querer morir, hasta que ve a la réplica de Andrés. En el final del cuento, Malena le pregunta a Andresito: “¿Te apetece hacer una locura? (...) ¿A ti te gusta pecar?”(Grandes, 1996: 102) Tras la respuesta afirmativa de Andresito, ella lo lleva a su casa, revelándole su lado más perverso: las manías sexuales escondidas detrás de su brillante identidad. A partir de estas dos preguntas, entendemos que lo que está esperando Malena no es Andrés, sino al otro yo reprimido en su imaginación, oculto en lo más profundo de su mente. Andrés, de un joven valiente a un calvo feo después de una degenerada aventura de 30 años, para Malena, es como un espejo del otro yo, que rompe su reflejo y el significado de la existencia del otro yo negativo.

Es decir, en los 30 años de su madurez, ella quiere ser una mujer caprichosa como Andrés. Pero, cada vez que se decide a ser esa mujer, suele verse impedida por otras personas. Ella se resigna a ser una mujer mansa y ejemplar. Para evitar la gordura, no se atreve a comer mientras ve que otros comen. Para respetar la moderación de la mujer ejemplar, no se atreve a perseguir al amor y se queda esperando hasta los 46 años. Tales apetitos y deseos sexuales reprimidos se han convertido en las manías indescritibles y confidenciales. Por ejemplo, huele en secreto el olor de los demás; derrama la salsa de chocolate caliente sobre sus ingles en el espacio privado (baño), como si el deseo sexual insatisfecho chocara con el apetito insatisfecho y se satisfacen como deseo; se masturba de manera clandestina, mientras alimenta a otros, fantaseando con transformar el apetito satisfecho de los demás en su deseo sexual satisfecho. En el final, Malena al quita su abrigo despojándose de su disfraz y muestra sus tendencias maníacas ante el desnudo Andresito, dándole comida en el baño. Esta vez, Malena no espera más, sino que seduce de forma activa a Andresito. El apetito y el deseo sexual prohibidos finalmente se satisfacen bajo la seducción activa de Malena.

En efecto, esta historia se trata de la búsqueda de sí misma de una chica durante su madurez. Cuando es adolescente, la chica está ansiosa por crecer y mejorar. Cuando es adulta, la chica encuentra una mejor versión de sí misma, pero por varios motivos se ha olvidado de sus sueños iniciales y ha perdido sus expectativas. Al llegar a la mediana edad, la joven está ansiosa por regresar a la etapa inicial de sí misma, en la que tenía muchas esperanzas y ambiciones. Estas tres etapas del proceso de maduración se reflejan claramente en otras novelas de la autora. Describe la energía psíquica que impulsa los cambios psicológicos de las tres etapas como conflictos entre el apetito (Yo ideal), el deseo sexual (yo original) y la espera del amor de Andrés (yo simbólico).

En la adolescencia, para ser el modelo de la mujer a la que Andrés ama (el yo simbólico), Malena contiene el apetito (el yo ideal) y el deseo sexual (el yo original). En la edad adulta, para satisfacer su apetito (Malena se casa con una persona que le gusta comer), contiene su amor hacia Andrés. Es decir, para ser el yo ideal, se contiene el yo simbólico y el original. Gracias a la muerte del marido de Malena por un apetito incontrolado, Malena entiende que su marido nunca la amó y su matrimonio estaba basado en interés común por el apetito. Por consiguiente, Malena se convierte en vegetariana y no engorda más físicamente por el cambio de metabolismo (el yo ideal ha desaparecido); despierta entonces de nuevo su antojo por Andrés, vinculando la espera al deseo sexual reprimido (el yo simbólico y el yo original) durante muchos años. Con el paso de los años, el antojo por Andrés (el yo simbólico) también desaparece después de verlo: un hombre viejo y calvo en el mundo real. Es decir, Malena de 46 años, ya no quiere más comida ni el amor de otros, lo único que quiere satisfacer es su deseo sexual (el yo original) y dominar a otros para que la complazcan.

Por el contrario, el camino de madurez del protagonista Andrés se desarrolla: en la adolescencia, para realizar sus sueños y ser el yo ideal, viaja a Ceuta. En la edad adulta, para satisfacer el deseo sexual y complacer a las chicas (el yo original y el yo simbólico), olvida sus sueños y se pierde sí mismo, cree las mentiras de los demás, lo que le lleva a entrar en la cárcel. En la siguiente etapa, las frustraciones no le permiten

reconocerse a sí mismo, sino que se convierte en un hombre más degenerado y ridículo por los deseos sexuales incontrolados como si fuera un títere sin personalidad totalmente dominado por otros.

“Bárbara contra la muerte” relata la historia de la niña Bárbara, que en el camino de ir a pescar con su abuelo ve los chopos del río y recuerda un acontecimiento ocurrido en la escuela. La maestra de dibujo le había pedido que fuese a su despacho (a lado derecho) a traer tizas. Al equivocarse camino al despacho, ella accede al área prohibida de la escuela (una clausura) y ve a una monja vieja y loca como si se tratara de un fantasma. Después, Bárbara comienza una conversación con la monja relacionada con la vida, la muerte, el amor y el deseo.

La monja le cuenta que esta clausura no le permite salir una vez que se ha accedido. Además se predestina a sí misma como la imagen futura de Bárbara, que no tiene hijos, ni amigos, ni marido y está cerrada en la clausura toda la vida hasta que envejece y muere. Al escuchar sus palabras, Bárbara se siente muy asustada y piensa que va a morir pronto. Cuando suena la llamada de la maestra que va a buscarla, Bárbara se despierta y se tranquiliza. La joven sigue a la maestra, saliendo de este lugar prohibido lleno de muerte y regresando así al mundo real. La maestra pide a Bárbara que no diga nada a nadie sobre lo visto y ocurrido en la clausura. Así que Bárbara guarda el secreto fielmente. Con el paso del tiempo, el espejismo de su miedo a la vieja monja en la memoria desaparece, pero el de su miedo al futuro y a la muerte continúa.

El tiempo-espacio narrativo regresa al día y al lugar (el río) en el que Bárbara pesca con su abuelo. Bárbara le pregunta al abuelo: “¿tú crees que seré guapa de mayor? (...) ¿Tú crees que podré tener muchos novios?” (Grandes, 1996:120) Después de obtener una respuesta afirmativa, ella intenta reconocerse a sí misma y creer en lo bello del futuro. En cuanto a la muerte, el abuelo, como un hombre sabio, niega las palabras de la vieja monja y dice a Bárbara: “cuando se mueren, las niñas como tú van al cielo de los novios”. (Grandes, 1996: 121) Las palabras del abuelo hacen desaparecer su temor al futuro y a la muerte. En el final del cuento, ella coge un gusano de pesca del abuelo y lo muerde, como si así mordiese su miedo y ansiedad.

En pocas palabras, ésta es una historia de una chica en plena transformación que ansía el amor. Los estándares morales establecidos por los maestros y los mayores hacen que la chica ignorante se sienta perdida y ansiosa frente a sus deseos y emociones incontrolables.

Esta historia se compone de dos grupos de diálogos. Un grupo es el diálogo entre Bárbara, la maestra y la vieja monja (en la clausura); y el otro grupo es el de entre Bárbara, el abuelo y el gusano (en el río). En el primer grupo de diálogo, la autora tiene intención de destacar que el despacho de maestra está al lado derecho, y no a la izquierda como Bárbara imagina. Eso es una metáfora política. Lo izquierdo es la libertad encarcelada, la muerte solitaria, la caída en el pecado, los fantasmas sin lápidas o los paganos que van al infierno y se convierten en comida de gusanos. Lo derecho es la orden que ejecutarse, el silencio que mantener, la disciplina que respetar, la honradez que defender o los fieles creyentes que van al cielo.

El segundo grupo es un diálogo entre la parte vanguardista (Bárbara) y la conservadora. El abuelo piensa que pescar (esperar) a los peces (mujer) es un asunto divertido, pero Bárbara considera que la pesca es muy aburrida. El abuelo opina que no debe coquetear como una frívola sino aprender a esperar. Sin embargo, Bárbara cree que no debe ser un “pez” esperando el anzuelo del pescador, sino aprender a tomar la iniciativa. El abuelo cree que “con dos o tres (novios) tendrías bastante. Los novios son muy pesados” (Grandes, 1996:120), mientras que Bárbara piensa que será mejor cuantos más novios tenga. El abuelo piensa que los gusanos son el anzuelo para pescar, y Bárbara que los gusanos son su enemigo jurado. Entonces, el final de la historia es: el abuelo pescó con los gusanos, y Bárbara comió los gusanos para evitar convertirse en un “pez” condenado a muerte. Es decir, los rebeldes y los conservadores, a pesar de que están en el mismo lugar y hacen lo mismo en el mismo tiempo, debido al punto de vista distinto y a la forma de pensar diferente, el desarrollo del acontecimiento y sus consecuencias también serán diferentes.

“Amor de madre” trata de una historia de una madre y su hija. La madre tiene un deseo de control extremo, pero la hija tiene un carácter muy rebelde. La imagen de la madre es similar a la madre Gueti del cuento “Los ojos rotos”, la del cuento “La

buena hija” y la de la novela *La madre de Frankenstein* (esta novela se publica en 2020 basándose en una historia real de España, la imagen original de esta madre es la de la hija genial Hildegart Rodríguez Carballeira). Las madres en estas obras guardan similitudes con las madres de las obras de Xu: son muy duras, tienen un fuerte anhelo de controlar la vida de sus hijos e incluso algunas son paranoicas y tienen una relación de simbiosis madre-hijo.

Se narra la historia desde el punto de vista de una madre soltera en primera persona. Al igual que los cuentos anteriores, la descripción psicológica es el eje importante en su narrativa, apreciable en muchos monólogos de la madre. Este es otro elemento común con las obras de Xu. En esta historia, la mansa hija Marianne llega al periodo de rebeldía juvenil, empieza a salir con novios sin regresar a casa. La madre, por la rebeldía de la hija, sufre un gran dolor psicológico y consume alcohol. Después, Marianne se ve obligada a quedarse en casa debido a un accidente de motocicleta que sufrió con su novio en un viaje a Moscú y que la deja paralítica. La madre cree que el desafortunado accidente automovilístico de su hija es un regalo de Dios. Está muy contenta de ver a su querida hija en la casa. Para mantener a su hija a su lado, la madre no respeta las instrucciones del médico, sino que le administra una sobredosis de analgésicos Marianne. Como consecuencia, la mente de la joven queda deteriorada hasta alcanzar el estado de un bebé dependiente de su madre. Debido a que los analgésicos requieren receta médica, la madre se muda al lado de la casa de una amiga suya, quien tiene una farmacia y puede ayudarla a obtener el medicamento sin receta. Para que su hija tenga un marido, la madre obliga a punta de pistola a un joven a quedarse con su hija. De noche, lo encierra con una cadena de hierro y durante el día lo amenaza con el arma para trabajar el campo de su casa. Esta es la historia fantástica de encarcelar a dos jóvenes que aman la libertad en nombre del amor.

El conflicto madre-hija es un tópico en la narrativa de la autora. Por ejemplo, en la novela *Las edades de Lulú*, Lulú se queja de que su madre no se fija en ella debido a sus buenas notas en la escuela. En *Malena es un nombre de tango*, Malena se queja de que su madre prefiere a su hermana. En “La buena hija”, la hija reprocha a la madre que la trata como a una niñera gratuita. En la novela *Atlas de geografía humana*, las cuatro mujeres tienen problemas con su madre: Fran, reprocha a su

madre que la desprecia por su desagradable aspecto físico, tratándola como un estigma en su vida sin llevarla nunca a las fiestas o reuniones. Ana, reprocha a su madre que se entromete en sus asuntos. Marisa se queja de que su madre la presiona mucho en la parte económica. Rosa cree que su madre no la comprende. Además, en el cuento “Receta de verano” (del libro *Estaciones de paso*), la hija reprocha a su madre que la hace cuidar del padre discapacitado en la cama mientras la madre sale a reunirse con otros hombres. En el cuento “Tabaco y negro” (de *Estaciones de paso*), se alude a la omisión de la madre a su hija coja. En el estudio de Xu, hemos mencionado que el conflicto entre madre e hija también es un tópico en las obras contemporáneas chinas.

“El vocabulario de los balcones” es una historia del amor también en primera persona. El tiempo narrativo se ordena de forma retrospectiva: el reencuentro con un hombre (“*el macarrón*”) después de 15 años en el que la protagonista se ha fijado durante su adolescencia; recuerdos de las experiencias amorosas de la protagonista con sus exnovios (Nacho, Barja, Miguel); la aventura de la protagonista que pretende *al macarrón* (se muda a la casa de enfrente, observa en secreto su vida cotidiana, baila desnudándose en el balcón frente a él, etc.).

Esta historia tiene muchas similitudes con las otras obras de la autora. En primer lugar, la creación del personaje. El hombre del que la protagonista se enamora se hace llamar *el macarrón* porque “solían llamarle mis hermanos (de la protagonista), no tanto por sus características físicas como por la solidez de su perversiones estéticas. Era un pedazo de hortera” (Grandes, 1996:138). Es decir, el carácter perverso y lujurioso de los personajes masculinos es una característica común y destacada, cuya atracción perdura en las protagonistas. Lo variable es su identidad: Pablo pasa de comunista clandestino a profesor; Orencio, de fantasma comunista invisible a cadáver; Andrés, de un joven militar, enfermo, prisionero, a un pobre viejo; en este cuento, *el macarrón*, pasa de joven perverso a profesor tranquilo que ha madurado por la edad. El tipo de hombre como *el macarrón* se repite en las obras posteriores de la autora. Esta identidad variable es como un reflejo del deseo del sujeto experimentado por la protagonista.

Sobre el carácter de los personajes femeninos, la autora dice: “(...) una racha de mujeres frías, porque Sara Gómez es mujer fría, porque Raquel Fernández Perea es una mujer fría, porque José es una mujer fría porque son mujeres desengañadas”.²⁵⁸ Aparte de la frialdad, vemos que la inferioridad, la lujuria, la inquietud, el pesimismo, la soledad, la melancolía, la depresión, también confluyen con la personalidad de las protagonistas. Y se repite la imagen femenina, como “(...) los ojos redondos, los labios muy gordos, monísima de cara, y bajita, pero con tetas y muy buen cuerpo (...)” (Grandes, 1999:360). Esta imagen se parece a la del autorretrato de la autora.

En segundo lugar, esta novela sigue la trama de amor anterior: primero, una simpatía o amor escondido; después, una larga espera; finalmente, un reencuentro por casualidad o intencional después de varios años y da lugar a la relación amorosa. La primera aparición de esta trama se presenta en la primera novela. Cuando Lulú de 10 años envía dinero y cartas a Pablo a la cárcel, Pablo ya siente simpatía hacia ella. Pero Pablo no se pronuncia hasta que Lulú cumple los 18 años. En las obras posteriores, la historia de amor entre Martín y Fran de *Atlas de geografía humana* y la historia entre Jaime y María José de *Castillo de cartón* también siguen esta trama. Además, las escenas de la trama sobre la observación clandestina y la seducción sexual por la protagonista “yo” en el balcón al *macarrón*, comparten similitudes con las escenas de la sexta película *No Amarás* de la serie *El Decálogo* del director Krzysztof Kieślowski.

Modelos de mujer también es una historia de amor frente a las pruebas de belleza y talento. Lola, una traductora acompañante de la actriz española Eva, conoce al talentoso director Andrei. Luego los dos se enamoran porque admiran el talento del otro. En la historia, Lola tiene un rostro común, pero es inteligente y estudiosa con grandes virtudes y formación educativa. Por el contrario, Eva tiene una cara muy guapa, pero es una celosa y envidiosa, y también perezosa en el trabajo. Las dos admiran al director al mismo tiempo. El director, finalmente se decanta por Lola

²⁵⁸ Almudena Grandes, Entrevista con García-Saavedra Valle, María Teresa, en *La obra de Almudena Grandes: su relación con la literatura occidental*, Universidad de Jaén, 2009, Tesis doctoral, p. 467.

debido a su belleza interior. Esta historia es similar a la trama de los dos cuentos “Tabaco y negro” y “Mozart, Brahms, y Corelli” (del libro *Estaciones de paso*). Son una historia de amor frente a la oposición entre la belleza interior oculta en el rostro ordinario y la belleza exterior con un alma vana.

“La buena hija”, desde el punto de vista de la hija en primera persona, relata la historia familiar de la protagonista Berta. Berta es la hija pequeña, llevándose una gran diferencia de edad con sus hermanos. Debido a la ocupación de sus padres y a la diferencia de edad con sus hermanos, ella vive y crece siempre con la compañía de la niñera, Piedad. Por la larga ausencia de sus miembros familiares, cree que la niñera Piedad es su madre real y la llama mamá, y llama a su madre “doña Carmen”. La experiencia del crecimiento solitario de Berta forma su carácter tranquilo, manso y resistente. Cuando Berta crece, la madre viuda está enferma y necesita ser atendida. Sus hermanos oprimen a Berta apelando a su faceta de “la buena hija” para que acepte el deber de cuidar a la madre a tiempo completo. Unos años después, ella no puede soportar la vida con la madre “dictadora” y decide irse de la casa.

En 1998, se publica la cuarta novela *Atlas de geografía humana* sobre la historia de cuatro mujeres de alrededor de 40 años que trabajan en una misma editorial. Su relación laboral es el vínculo que sustenta su amistad. Fran, está casada sin hijos y sufre una crisis de confianza con su marido. Rosa, está casada con dos hijos de menor edad y padece una crisis sentimental con su marido. Ana, está divorciada y soltera con una hija de mayor edad, y se enfrenta a una crisis familiar, sobre todo los problemas con su madre e hija. Marisa, está soltera sin familia ni hijos; ansía mucho una relación amorosa. Ellas, en el ámbito del trabajo hablan, se ayudan y crecen juntas. Este libro es un reflejo de la vida actual de las mujeres españolas de mediana edad: son independientes económicamente, pero se sienten insatisfechas e incómodas por la situación. Ellas se atreven a ilusionarse y a aspirar a la esperanza, sin embargo a veces también caen en una situación difícil y se sienten inseguras, deprimidas, aisladas, e inquietas por una aventura amorosa, laboral o vital ante la incertidumbre del destino. A pesar de todo, las cuatro protagonistas no renuncian nunca a la búsqueda del mejor futuro y siguen enfrentándose a las dificultades. Este libro también se ha reimpresso varias veces y se ha adaptado a películas y series de televisión. En la sección 4.6 se

presentará el análisis concreto espacio-temporal de esta novela.

En esta etapa, la autora examina el conflicto entre el yo real, el yo ideal del espejo y el yo simbólico de la mirada de otros y su significado de existencia. Lulú piensa que el yo no existe, que Pablo es toda la razón de su existencia. Malena, considera que el yo es un error, por lo que ruega a la Virgen María que la convierta en el género contrario. Así, como oveja negra de la familia, vaga por un camino perverso hasta que encuentra al psicólogo Rodrigo. Con su ayuda, Malena encuentra el significado de su existencia. En este mismo sentido, Fran, Rosa, Ana, Marisa vagan por el laberinto del yo. Ellas dudan de sí mismas y se sienten nerviosas por su represión. Finalmente, con la ayuda de otras personas, terminan por conocerse a sí mismas y encuentran hombres que saben escucharlas, mirarlas, apreciarlas y respetarlas. En esta etapa, el reconocimiento de los otros hacia la identidad de las protagonistas tiene un papel importante en el proceso de formación de sí mismas.

4.5 La segunda etapa: el autoconocimiento en el camino de la huida:

La autora publica la quinta novela *Los aires difíciles* cuatro años después de publicar la anterior, en 2002 y su espacio narrativo se traslada de Madrid a la costa de Cádiz. La autora ha cambiado la voz narrativa en primera persona que se solía utilizar antes por la visión omnisciente de la tercera persona. Los dos protagonistas, Juan y Sara escapan de las desgracias del pasado a la playa Cádiz. Aquí estos dos desconocidos se enamoran, y buscan nuevos valores, ánimos y esperanzas para el futuro. Según la autora, esta obra es un nuevo inicio de su trayectoria novelística:

Cuando saqué a Elisa del coche para acostarla en la cuna, ya me había dado cuenta de que mis cuatros libros anteriores, tres novelas y una colección de relatos... trataban del mismo tema del que me estaba ocupando en el texto que se publicaría un año y medio después con el título de *Atlas de geografía humana*. ... *Los aires difíciles* no es solo un comienzo, sino también una bisagra entra dos ciclos sucesivos.²⁵⁹

²⁵⁹ Almudena Grandes, “Las edades de Almudena. La escritura al lado de la vida”, en *Cuadernos de narrativa: Coloquio Internacional de Almudena Grandes*. Madrid: Arco Libros, 2012, p.14, p16.

Sin embargo, después de leer el texto cuidadosamente, en esta obra encontramos similitudes con las obras anteriores. La transformación de la identidad de Sara: de una princesa hija de familia noble (identidad falsa) a una vulgar plebeya de familia humilde (la identidad real). Esta transformación es similar al cambio de identidad de Gueti en “Los ojos rotos” y al de Malena en *Malena es el nombre de tango*. Gueti, de ser la princesa de sus padres pasa a convertirse en una paranoica de manicomio, ante la resistencia que muestra a casarse con un hombre desafiando la voluntad de sus padres. Malena, a diferencia de su madre y su hermana, cuyos nombres (Reina) hacen referencia a su identidad, se considera la oveja negra de la familia. Sin embargo, el abuelo entrega en secreto la joya llamada Reina, –la herencia más preciosa de la familia–, a Malena y le pide que guarde el secreto. La herencia de esta “corona confidencial” alude a que Malena es una Cenicienta sin “zapatos de cristal”, es decir, una Reina real disfrazada con una identidad falsa. Aunque mucha gente duda de la identidad real de Miguela y Malena, ellas aún creen que el príncipe puede identificarlas y acudir a liberarlas algún día, así como reconocerlas y comprender el orgullo y la belleza de las princesas reales escondidas en la identidad falsa.

Esta historia es una transformación contraria a la de las obras anteriores. Sara, una niña plebeya, tiene una madrina rica y noble que le permite vivir una vida de princesa. La doble identidad de plebeya verdadera y princesa falsa le hace sentirse perpleja y dudar de sí misma. En el camino de la huida, el encuentro de Sara con Juan despierta su ansia por el amor familiar. Así que ella abandona su propia duda y la de los demás hacia su doble identidad, y decide aceptar lo bueno y malo del pasado, reconciliándose consigo misma.

Del mismo modo, el protagonista masculino Juan tiene un afecto doble por su hermano mayor, al igual que Malena lo tiene por su hermana. Por un lado, tiene lugar una admiración. Es decir, Juan quiere convertirse en un hombre como su hermano mayor: un hombre con perfil de príncipe de manera que todo el mundo le admire, incluso la joven Charo, de la que Juan lleva enamorado desde su infancia. Charo lo abandona y se casa con su hermano mayor. Por otro lado, aparece la envidia. Juan, para demostrar su capacidad, se gradúa con una nota alta y obtiene el título de médico. Finalmente se convierte en el primer médico que tiene buena formación académica en

su familia. Sin embargo, detrás del fondo brillante de profesión de Juan, éste mantiene una relación amorosa con su cuñada Charo durante varios años, fruto de la cual nace una hija.

Tras la muerte de su hermano mayor en un accidente, la infidelidad de Juan con su cuñada sale a la luz. Él es acusado como sospechoso del asesinato de su hermano por un policía amigo de aquel. Este policía, para confirmar su hipótesis acude varias veces a la casa de Juan solicitando al único testigo, su otro hermano con oligofrenia, que le cuenta lo que había visto en aquel accidente. La infidelidad mantenida durante años resulta ser el móvil que el policía considera válido para acusar a Juan, y esto le impide defenderse con credibilidad. De igual manera, el policía no deja nunca de dudar de Juan sin importarle las justificaciones de inocencia del acusado. Ante esta situación, la doble vida de Juan (una cara brillante y otra oscura) colapsa. En el camino de su huida, se encuentra con Sara, quien vive una situación similar, y la misma perplejidad. Con su ayuda, Juan también acepta el pasado y ambos olvidan las dudas y los prejuicios ajenos, tomando así la mano de Sara hacia el mañana.

En la segunda etapa, la identidad individual y la razón de la existencia ya no se limitan al conocimiento de las otras personas, sino a su propio conocimiento. Los elementos que influyen en la identidad, como los partidos políticos, el género, la edad, los familiares, la educación, el estado civil y la ocupación laboral no son centros de atención. Se comienza a cuestionar a sí mismo y a reflexionar: ¿Qué me ha pasado? ¿Qué quiero ahora? ¿Qué espero en el futuro? Además, la envidia o admiración hacia los hermanos mayores ya desaparecidos y las dudas ajenas ya no afectan demasiado a la personalidad de sí mismo. Se centra más en la reconciliación con la parte oscura de sí mismo, su magnanimidad, una comprensión más profunda y una confianza más optimista.

En 2004, la autora publica la sexta novela *Castillos de cartón*. Almudena Grandes indica que este trabajo “no solo es un regreso a *la movida*. Es también un análisis sentimental de la Transición”²⁶⁰. La exageración en esta novela es comparable

²⁶⁰ Almudena Grandes, “Las edades de Almudena. La escritura al lado de la vida”, en *Cuadernos de*

a la de *Las edades de Lulú*. Se narra una historia de amor de tres personas: María José, una alumna universitaria que estudia el arte, y sus dos compañeros Marcos y Jaime. Marcos es un hombre hermoso y con talento. Jaime es un chico divertido y alegre. La historia de amor entre ellos se divide en cuatro etapas: en primer lugar, Jaime se enamora de María, sabe que a María le gusta Marcos y deliberadamente los empareja. Pero Marcos es impotente e incapaz de satisfacer al deseo sexual de María. En este momento, Jaime interviene en la relación amorosa entre María y Marco. El trío comienza.

En la primera etapa, Marcos representa el amor espiritual puro y Jaime representa el amor carnal. Después de un período de tiempo, pasa a la segunda etapa. Las tres relaciones se invierten. El amor de María por Jaime se convierte en amor verdadero, y su amor puro por Marcos se transforma en una adoración a su talento. En la tercera etapa, el talento de Marcos pone celoso a Jaime, quien no puede continuar con el amor de tres personas por el complejo de inferioridad debido al su limitado talento artístico. El trío termina con la retirada de Jaime.

En la última etapa, muchos años después, Marcos se convierte en un famoso pintor, y Jaime también ha encontrado su lugar –un famoso crítico de arte–, pero María abandona sus estudios profesionales. El suicidio repentino de Marcos hace que Jaime y María se reencuentren en el funeral de Marcos. Gracias a este reencuentro, Jaime y María recuperan su amor perdido y se enarmonan de nuevo. Esta historia realmente gira en torno al dilema entre: belleza interior y exterior; amor y sexo (Etapa I); talento y emoción; riqueza y amor (Etapa II); irse y quedarse; razonable e irracional (Etapa III); olvidar y recuperar; vivir y morir (Etapa IV). Se presentará el análisis detallado con respecto al espacio-tiempo de esta novela en la sección 4.7.

La impresión del lector de esta historia es que nada es constante y todo es variable con el tiempo. Esto es parecido a una historia de amor que ocurre desde la sociedad de poliandria a la monogamia. La autora trata la sensación de este amor transformando desde las tres personas hasta dos:

En aquella época no podría escoger entre ellos. Los dos eran mi novio, un solo novio con dos cuerpos, dos cabezas, dos clases de manías, dos sensibilidades distintas, y en el silencio pesado de esa mañana lo percibí con más nitidez que nunca antes. No podía prescindir de ninguno, los quería a los dos a la vez, los quería conmigo, todo el tiempo, y necesitaba que volviéramos a ser una sola cosa, igual que antes. La culpa era mía. Yo había roto el equilibrio, la armonía, sin querer, sin pretenderlo, pero la culpa era mía. La solución también se me ocurrió a mí. (Grandes, 2004:108)

La primera vez que me acosté con un hombre que no era Marcos, que no era Jaime, me sorprendió que su cuerpo fuera tan simple, que tuviera solamente dos brazos, dos piernas, dos manos, una boca y ninguna sombra detrás, ninguna culpa acechándole, ningún fantasma detrás de la puerta. Descubrí que el sexo podré ser sano, limpio, libre, adulto, maduro, razonable, trivial, eso fue lo peor, pero también me acostumbré con a esa pobreza. (Grandes, 2004:185)

En 2005, la autora publica la segunda colección de cuentos *Estaciones de paso*. Esta colección tiene cinco cuentos. El primer cuento “Demostración de la existencia de Dios”, cuya historia es similar a la de *Los aires difíciles*. Se relata en primera persona según el tiempo retrospectivo la historia de Rafa y su hermano Ramón. Estos dos personajes son similares a las mellizas Malena y Reina. Román, un chico inteligente y guapo, es el ideal que Rafa quiere alcanzar. Al revés, Rafa, un chico menos inteligente y poco atractivo envidia a su hermano. Cuando Rafa se entera de que su hermano mayor tiene leucemia a los 16 años y está punto de morir, él se da cuenta de su profundo amor hacia Ramón escondido en su envidia. Entonces ruega a Dios que salve a su hermano. Pero su ruego es inútil. Aquí, el dios que se menciona en el texto no es el dios cristiano, sino con el cual enfatiza su ilusión de que Ramón no está enfermo, tal como Malena ruega a Santa María:

Decidí que aquella mañana necesitaba el milagro más que nunca y ya presentía que no me equivocaba, Virgen Santa, Madre Mía, hazme este favor y no te pediré nada más en toda mi vida, si a ti no te cuesta trabajo, tú puedes conseguirlo. Virgen María, por favor, hazme niño, nada, si no es tan fácil, conviérteme en un niño, porque es que yo no soy como Reina, es que yo, de verdad, Virgen Santa, por mucho que me esfuerce, es que yo para niña no sirvo... (Grandes, 1995:26)

Pero la ilusión es inalcanzable. Ramón muere y Malena sigue siendo una niña al final. Lo que destaca esta ilusión es la referencia a la desesperación entre lo imaginario y lo real. Como hemos mencionado antes, a la autora le gusta recuperar la cotidianidad de su vida, como la descripción de los espacios tales como casas, parques, plazas, calles, bares, lugares de trabajo, escuelas, hospitales, restaurantes en los que se reúnen amigos, hoteles que celebran eventos, playas u otros sitios para veranear... todos los lugares posibles relacionados con la vida de un español, así como la descripción de las costumbres en comidas, en horarios laborales o estivales, etc. Es decir, a través de la lectura de sus obras, se puede conocer un poco la vida cotidiana de un ciudadano madrileño contemporáneo. A partir de este libro, la autora comienza a integrar la cultura popular española en la historia. En este cuento figura la pasión de Ramón por el fútbol. Él dice a Rafa: “si me muero, quiero que me enterréis con la bandera del Atleti” (Grandes, 2005:33). Es decir, la autora intenta mediante historias heredar la pasión de los españoles por fútbol, así como el espíritu de solidaridad y la cooperación propia de la cultura del fútbol.

“Tabaco y Negro”, también desde una perspectiva en primera persona, relata la historia de Paloma, una aprendiz de sastre en una tienda de novias. En esta tienda ella conoce a un grupo familiar de mujeres que acude a comprar trajes de boda por encargo. En este grupo hay una chica coja, que suele seguir a sus familiares, tranquila y callada. Siempre aparece sentada en una esquina leyendo libros, nunca participa en el negocio de los detalles de trajes con su familia. Por consiguiente, nadie nota su existencia, excepto Paloma. Al final, Paloma diseña un traje exclusivo para ella y aprecia su belleza distinta a la de su hermana (la novia). Además, al ver la persistencia silenciosa de la chica coja en su lectura de libros, Paloma decide renunciar a su trabajo en la tienda y a heredar la sastrería especializada en tauromaquia de su abuelo. Esta historia alude al conflicto entre el *yo* con el cuerpo normal y el otro *yo* con el defectuoso; el *yo* tranquilo y manso del pasado y el *yo* de iniciativa hacia el futuro; el *yo* perdido en el mundo comercial y el *yo* persistente en los sueños. La historia incorpora la cultura taurina española y promueve el espíritu de la pasión y perseverancia del torero.

El tercer cuento “El capitán de fila india” relata la historia de Carlitos. Él desde

su infancia es seguidor de su primo Carlos. Admira mucho a su primo y su actitud resolutiva de la vida. Varios años después, Carlitos se convierte en médico y tiene una profesión y una familia estables, con esposa e hijos. Su primo sigue viviendo una vida caprichosa sin nada permanente. Tras la muerte de su abuelo, sus hermanos y primos deben reunirse para dividir la herencia – una casa en la que ellos pasaron a menudo sus vacaciones en la infancia. Con respecto a esta herencia, hay dos opciones para sus hermanos y primos: venderla o conservarla. Carlos es el líder del primer grupo, y otra prima, la líder del segundo. Después de una fuerte discusión entre ambos grupos, la elección de Carlitos se convierte en un voto decisivo. Esta vez Carlitos deja de ser seguidor de Carlos y se decanta por conservar la casa y sus recuerdos infantiles en ella. Este cuento incorpora la cultura de la elección política española y propaga la actitud de tomar la iniciativa en los asuntos propios. Es decir, la autora intenta recomendar a los ciudadanos españoles que no den rienda suelta su poder individual en las decisiones políticas y que se nieguen ser seguidores ciegos.

“Receta de verano” relata la historia familiar de una adolescente Maite. El tiempo narrativo de este relato transcurre durante las cinco veces que prepara el plato favorito de su padre (el pudín de atún). Su padre es discapacitado debido a un accidente laboral. Su madre le pide a Maite que ayude en el cuidado de su padre y sus hermanos pequeños en la casa. Cuando ella está familiarizada con los trabajos domésticos, su madre encuentra un amante. Con el tiempo, Maite asume más responsabilidad como cuidadora de la casa y se siente asfixiada por la difícil situación. Su experiencia amorosa tampoco sale bien. Cada fracaso en la preparación del pudín de atún representa la desesperación de Maite. Frente a esta vida dura y pesada, ella no abandona la esperanza y persiste en prepararlo bien después de fracasar cuatro veces por varios motivos. Gracias a su perseverancia, Maite finalmente lo prepara con éxito y también encuentra su verdadero amor después de una aventura irrelevante. A la vez ella acepta la realidad sobre la discapacidad de su padre y la infidelidad de su madre.

Esta historia es similar al tiempo-espacio narrativo de la película mexicana *Como agua para chocolate*. El espacio narrativo se transfiere a la cocina más familiar para las mujeres, y mediante la preparación de cada comida se presentan los cambios emocionales y sensoriales de las mujeres con el tiempo. Aquí se ha incorporado la

cultura gastronómica española. Con el experimento del sabor ácido, dulce, amargo o picante de las comidas se refleja la emoción celosa, alegre, triste y pasional de la vida.

El último cuento “Mozart, y Brahms, y Corelli” es un relato sobre la historia de Tomás, un chico menos atractivo debido a su fealdad y gordura. Tiene dificultad en las experiencias amorosas. El único talento que le hace sentir orgulloso, el musical, también llega una etapa de embotellamiento. Los fracasos en la relación amorosa le hacen dedicarse a la música. Al final, el éxito en la música compensa los defectos exteriores, ayudándole en el propio reconocimiento, así como ganándose el respeto de los demás. La historia incorpora la cultura musical, mostrando la importancia del contacto con lo bello y estético del músico. Estas cinco culturas, fútbol, toros, elección política, comida y música están estrechamente relacionadas con la vida cotidiana de cada español en la actualidad.

En esta etapa, destaca el cambio en la actitud de los protagonistas hacia los personajes ejemplares. Es decir, el yo real de los protagonistas ya no busca ser el yo imaginario de los caracteres que querían imitar. El hermano de Juan y el de Rafa a quienes ellos admiran mueren. Carlitos deja de seguir a su primo Carlos. Sara, Maite, Paloma, y Tomás dejan de ser el yo imaginario y aceptan su yo defectuoso real. Todos ellos ya no se preocupan de las miradas o dudas de los otros tanto como en su juventud. El propio conocimiento y la reconciliación consigo mismos ha sido la idea principal en su autoformación.

A partir del libro *El corazón helado* publicado 2007, las posteriores obras de la autora se encuentran en la tercera etapa, comenzando a incluir temas como la Historia, la memoria de la guerra, la nacionalidad en la identidad individual y otros grandes temas a nivel nacional. El cuarto volumen “Los pacientes del doctor García” de la serie *Episodios de una Guerra Interminable* publicado en 2017 gana el premio a la mejor narrativa del Ministerio de Cultura y Educación de España. Del mismo modo, Xu, en las obras de los últimos años, empieza a referirse a los grandes temas más focalizados en la actualidad, tales como la protección del medio ambiente, el regreso a la naturaleza de la civilización y la atención humanista.

Hasta aquí, un rasgo más similar entre ambas autoras es el estilo narrativo reprimido trasladado al carácter de los personajes, a pesar de que Grandes suele cerrar la historia con un final feliz y Xu, al revés. Podemos resumir con seis palabras negativas este estilo de las dos primeras etapas:

I. Deseos incontrolables, éticas insuperables.

Un refrán chino: *la afección se genera por el contacto interpersonal, y se refrena por las normales morales y rituales*. Pero los deseos y afecciones de las protagonistas de Almudena Grandes no se reprimen por las normas morales. La lujuria de Lulú: desde los 9 años, le gusta llevar expuesto su cuerpo y no vestir ropa interior. La egoísta de Malena: guarda en secreto la esmerada que su abuelo le regala. El deseo posesivo de las madres: Gueti, la de Marianna y la de Berta: ellas quieren controlar la vida de sus hijos como si fueran de su propiedad. De esta misma manera, se desarrollan otros deseos: el apetito de Malena del cuento *Malena, una vida hervida*, que la conduce a la obesidad; el *voyeurismo* de la protagonista de *El vocabulario de los balcones*, donde la joven observa la vida cotidiana del hombre al que ama; y el deseo hedónico de la actriz Eva, que no quiere invertir tiempo y esfuerzo en su trabajo.

Además, cabe destacar la avaricia y envidia de los protagonistas: María José ama a dos hombres. Charo mantiene relaciones extramatrimoniales con su cuñado. Rosa anhela relaciones extramatrimoniales con Nacho. Marisa seduce a hombres casados. Ana tiene relaciones sexuales con un hombre casado. Bárbara quiere muchos novios. Malena, Juan y Rafa envidian a sus hermanos mayores. Jaime envidia a Marcos por su talento artístico. Marcos envidia a Jaime por su atracción sexual por María José. Estos deseos incontrolados hacen caer a los personajes en un infierno lleno de dolor, tristeza y desesperación.

Por supuesto, también ellos han sido castigados por su propio deseo incontrolado. Algunos llegan al borde de la muerte, lo que tortura su cuerpo. Algunos experimentan la muerte de sus seres queridos o padecen algún tipo de enfermedad psicológica, lo que tortura su alma. Por lo tanto, contrariamente a la máxima expresada por el refrán chino, los deseos y afecciones no llegan a reprimirse hasta la locura o la muerte. Es decir, con ello la autora pretende advertir al lector de que

respete las normas éticas y se niegue a dar rienda suelta a sus deseos irrazonables. En caso de haber cometido errores, ha de corregirlos a tiempo. Los fracasos y destinos de los protagonistas son el espejo en el que debe verse reflejado el lector.

II. Ilusiones irrealizables, dudas constantes

En la mayoría de las obras en la primera etapa, los problemas vitales se atribuyen a las cuestiones familiares. Lulú reprocha a su madre la falta de atención, lo que la hace sentir ansiosa e inquieta, e inválida dentro de su existencia familiar. Ella entrega totalmente su amor a Pablo, y vive con la ilusión de que él pueda cuidar bien de ella. Pero la tradición provoca la perversión y pérdida de Lulú. Malena, por rechazar ser una réplica de su madre y de su hermana, se lleva mal con ellas. Entonces desarrolla la ilusión de poder mutar al género masculino, aun siendo consciente de que se trata de algo imposible.

En las obras de la segunda etapa, la autora reflexiona sobre los cambios vitales imprevistos, los defectos físicos y la identidad sexual original no modificables que confluyen con los angustias de los personajes. El hermano de Juan muere por un accidente inesperado. Juan es considerado sospechoso del asesinato y quiere demostrar su inocencia. Pero al igual que la gente que siempre ha creído en él seguirá haciéndolo, aquellos que dudan de su inocencia tampoco cambiarán su juicio al respecto. Rafa genera en su mente la ilusión de que su hermano Ramón no muere a causa de la leucemia. Pero Ramón finalmente muere en un fallido trasplante de médula. Por otra parte, la cojera de la niña (la primera cliente de Paloma), la separación entre los dientes de Bárbara, la gordura y fealdad de Tomás, la identidad falsa de Sara, la discapacidad del padre de Maite son marcas innatas o adquiridas, cuya subsanación por parte de los protagonistas es difícil o imposible por lo que han de enfrentarse a la aceptación. Este proceso nos remite a las palabras de Reinhold Niebuhr: “Señor, dame la serenidad para aceptar las cosas que no puedo cambiar, valor para cambiar las cosas que puedo y sabiduría para poder diferenciarlas”.²⁶¹

²⁶¹ Disponible en la página: <http://www.frasesypensamientos.com.ar/autor/reinhold-niebuhr.html> (fecha de consulta: 05/06/2020)

III. La esperanza indestructible, la existencia innegable del yo futuro

Respecto a estos deseos incontrolables, las normas éticas insuperables, las ilusiones irrealizables, las dudas constantes, las identidades no reconocidas, los defectos no corregidos, las enfermedades y muertes no previstas, etc., la autora finalmente acepta todos ellos, permitiendo a sus personajes alcanzar un simple final feliz después de un largo sufrimiento. Pablo, a quien Lulú espera, llega antes de que ella muera. Sobre la comprensión y reconocimiento que Malena reclama, su novio Rodrigo finalmente se lo concede. Fran recupera la relación amorosa con su esposo tras una larga confesión íntima. Rosa se divorcia de su marido que no la comprende y emprende un nuevo camino en la vida. Ana se reconcilia con su familia y encuentra su verdadero amor. Juan deja de preocuparse por las dudas de los demás y comienza a construir su futuro con Sara. En aquellos personajes que tienen anatomías imperfectas, observamos una evolución positiva: la niña coja termina reconociendo su belleza. Tomás admite su talento para la música. Queda ello recogido en una máxima budista: *la vida de todos los seres vivos es amarga y la persistencia es su único remedio*. La lectura de Almudena Grandes y Xu es por tanto como contemplar una larga y amarga aventura de los personajes desde su etapa infantil en su paso a la madurez, partiendo desde la obstinación en la aprobación ajena hasta la aceptación propia. No obstante, Almudena Grandes pone el broche con un final feliz a cada una de estas duras historias, dejando un lugar para la esperanza en el futuro. A lo largo de la novela, partimos de una ilusión inicial, una personalidad inocente, que mediante la obstinación se vale del amor y el ánimo necesarios para alcanzar sus sueños futuros. Este proceso resulta un paradigma vital tanto para la propia autora como para el lector.

4.6 Espacio-tiempo de *Atlas de geografía humana*

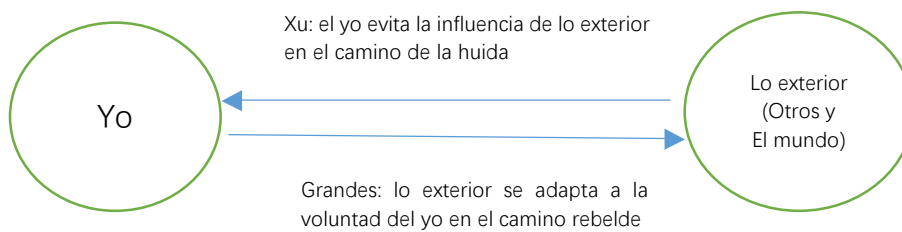
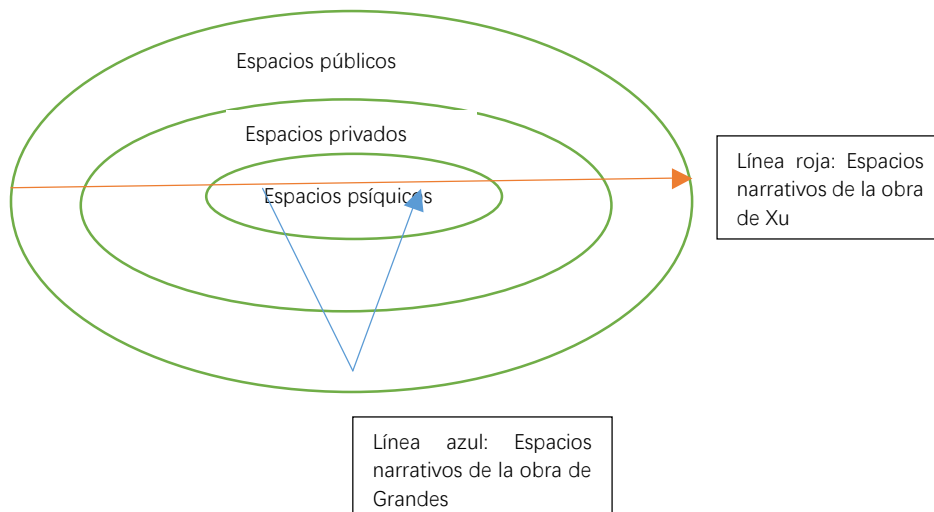
En relación con el espacio-tiempo de esta novela, incluimos los detalles en la siguiente tabla:

Personajes	Rosa	Marisa	Fran	Ana
Escena 1	Rosa vive una crisis familiar y emocional. Está insatisfecha con su vida actual Espacios: casa	Marisa vive una crisis emocional a causa de la soledad. Recuerda su historia solitaria desde su infancia. Espacios: casa	Fran vive una crisis matrimonial. Pierde la confianza en su marido y recuerda su historia familiar. Espacios: casa y consulta psicológica	Ana vive una crisis familiar y amorosa. Recuerda los problemas con su hija, con su madre y con sus amores del pasado. Espacios: casa
Escena 2	Rosa viaja a Suiza por trabajo y conoce a un amante Nacho. Espacios: Suiza y habitación del hotel	Marisa coquetea con su compañero de trabajo Ramón, sin éxito. Espacios: Editorial y bar	Fran recuerda la historia de amor con su marido Martín Espacios: casa y consulta psicológica	Ana conoce a Javier por la cooperación en el trabajo. Siente simpatía hacia él. Espacios: casa y bar.
Escena 3	Rosa enloquece esperando la respuesta de Nacho sobre su amor, descubre que él tiene relaciones sexuales con otras chicas. Espacios: casa, editorial y estudio de Nacho.	Marisa coquetea con otro compañero Foro, con éxito. Pero tiene dudas sobre su relación amorosa con Foro. Viaja a Túnez y conoce a otro hombre, Said, un empleado del hotel y tiene sexo ocasional con él. Espacios: Bar y Túnez	Fran recuerda la historia de amistad con su amiga María Tadeo y la muerte de María por enfermedad. Espacios: consulta psicológica.	Ana se enamora de Javier. Pero él tiene esposa e hijos. Su hija y su madre dudan de su amor con Javier, y le recomiendan que recupere la relación con su exmarido (el padre de su hija). Espacios: casa
Escena 4	Rosa se reencuentra con él y hacen amor. Recuerda la historia de abandono en su adolescencia. Se entera de la infidelidad de su marido Espacios: estudio de Nacho, casa.	Marisa se entera de que Foro sigue esperándola. La espera de Foro la hace sentir segura. Espacios: casa y editorial.	El marido de Fran empieza una conversación íntima con ella, le cuenta toda su historia oculta, al igual que ella cuenta su secreto a la psicóloga. Espacios: casa y editorial	Javier decide divorciarse de su esposa. Confirma la relación amorosa con Ana. Dicha relación también ha sido reconocida por la familia de Ana. Espacio: casa y editorial
Escena 5	Rosa decide divorciarse de su marido y empieza una nueva vida. Espacios: casa y editorial	Marisa confirma la relación amorosa con Foro. Ya no siente soledad en absoluto. Espacios: casa y editorial	Fran recupera la confianza con su marido y se queda embarazada. Espacios: casa y editorial	Ana empieza la relación amorosa públicamente con Javier. Espacios: casa y editorial

Estas cinco escenas se ordenan de forma secuencial y circular de la 1 a la 5. Esta historia secuencial entreteje de forma intercalada y caótica la memoria familiar y juvenil. Al igual que la narrativa de Xu, esta memoria se considera como un trauma de los protagonistas: el desprecio de la madre de Fran, la dureza de la madre de Marisa, la infidelidad del exmarido de Ana y la represión en la disciplina paterna sufrida por Rosa. Dicho trauma configura la personalidad de inferioridad, soledad, inquietud y sumisión de estas mujeres.

Con respecto a los espacios narrativos, en la narrativa de Xu observamos que estos se desarrollan a partir de los espacios públicos (como por ejemplo la universidad de Nieves, los lugares turísticos de Dunhuang donde Estrella trabaja), hasta los espacios privados (como por ejemplo la casa de Nieves o la habitación de Yu) y los espacios psíquicos (los recuerdos, historias familiares e ilusiones de los personajes). Mediante una larga huida del mundo exterior, estos espacios se transforman desde los psíquicos y privados hacia los públicos de nuevo. Es decir, los personajes de Xu, frente a los conflictos exteriores que pueden afectar y ofender a su propia voluntad, suelen dejar de luchar como un testigo o fugitivo sigiloso, evitando intervenir en lo exterior, así como estableciendo una fortaleza cerrada entre lo exterior y lo interior, con el objetivo de poder resistir y protegerse a sí mismo de la influencia exterior. (Véase abajo la figura sobre la relación entre el yo y el exterior de la obra de Xu sobre Grandes.)

A diferencia de la narrativa de Xu, Almudena Grandes relata la historia a partir de los conflictos con los otros, recuerdos del pasado, crisis emocionales de los personajes desde los espacios psíquicos hacia los espacios privados (casa) y públicos (editorial, bar, consulta). Mediante una fuerte lucha contra los conflictos del mundo exterior, los espacios regresan de los públicos y privados a los psíquicos. Es decir, los personajes de Grandes, frente a lo ofensivo del exterior, suelen luchar contra ello hasta que lo exterior cambia y se adapta a la voluntad propia. Tal como la autora escribe: “A veces, las cosas cambian. Parece imposible, es increíble pero, a veces, pasa.” (Grandes, 1999: 416.). Esta frase es como una profecía que se repite en la novela.



4.7. Espacio-tiempo de *Castillos de cartón*

Como he mencionado antes, en la etapa de la narrativa de *Castillos de Cartón*, la autora comienza a reconciliarse consigo misma y con los demás. Como consecuencia, desde su huida inicial los protagonistas han ido abandonando su persistencia en la lucha por cambiar hacia lo exterior para finalmente adaptarse a la voluntad propia. En *los aires difíciles*, Juan y Sara escapan de Madrid a la playa de Cádiz para olvidar su trágico pasado. En esta novela, ante la envidia irresoluble entre Jaime y Marcos, Jaime huye a Castellón y María huye a Inglaterra. A pesar de ello, los personajes imperfectos con caracteres distintos a los demás siguen siendo los protagonistas de Almudena Grandes. Entre la opción de los dos pretendientes: el ganador perfecto Marcos y el perdedor imperfecto Jaime, la protagonista finalmente elige a Jaime y se niega a seguir al ganador:

(Marcos dice a María José que) Tú tienes talento, pero no tienes ambición. Yo tengo las dos cosas, soy muy ambicioso y tengo mucho talento. Jaime también es ambicioso, pero su talento es muy limitado. Nunca pasará ser un dibujante, superdotado, asombroso, extraordinario, eso sí, pero solo un dibujante, capaz de copiar perfectamente lo que cualquier otro haya hecho antes. (...) A las mujeres les gustan los ganadores, eso dicen, y con un pincel con la mano Jaime siempre será un perdedor, yo no tengo la culpa. Pero anoche me di cuenta de que estaba equivocado. Tú no te pareces muchos a las demás, ninguno de los tres nos parecíamos a los demás, aunque Jaime lo va a intentar ahora. Y seguramente lo conseguirá, pero tendrá que dejarte. Te dejará, porque contigo no lo conseguiría, contigo me seguiría viendo a mí, me seguiría teniendo delante, tú serías mi testigo y él no quiere. No se lo puede permitir. (Grandes, 2004: 163 y 165.)

La muerte de Marcos representa que el ganador perfecto perpetuo no existe en la idea de la autora. “Los defectos también son hermosos, porque son humanos” (Grandes, 2005: 111). Al igual que la idea de Xu, el hombre de tipo príncipe solo existe en los cuentos de hadas o en la propia imaginación. En estas autoras, el criterio de la belleza humana cambia con el aprecio a los defectos, los rasgos defectuosos o particulares, contrariamente a lo que se venía imponiendo por los cánones. Esta novela se ordena de forma retrospectiva y circular de la escena 1 a la 5:

		La historia	Espacios	Tema
Escena (2000)	1	María recibe la llamada de Jaime, se entera de la muerte de Marcos	Despacho de María	
Escena (1984)	2	María reconoce a sus compañeros, Jaime y Marcos. María se enamora de Marcos por su talento artístico	Clase, bar, Burger King	Arte vs. amor
Escena (1984)	3	María se enamora de Jaime por su potencial sexual.	Habitación de Jaime, balcón	Sexo vs. amor
Escena (1985)	4	María se enamora de los dos. Jaime abandona la relación amorosa entre los tres por su envidia al talento de Marcos	Habitación de Jaime, balcón, casa de María	Envidia vs. amor
Escena (2000)	5	Marcos se suicida y María recupera el amor con Jaime	Funeral, Burger King	Muerte vs. amor

El cambio de espacios en esta novela es similar a la obra de Xu: desde los espacios públicos hasta los espacios privados y psíquicos, regresa a continuación a los espacios públicos con el desarrollo de la trama. La concepción del mundo también ha cambiado: desde lo exterior se adapta a la voluntad del yo hasta que el yo acepta los cambios vitales del mundo de forma optimista, no pesimista de Xu. De esta manera, los personajes en el camino de huida de la obra de Grandes al final regresan al mundo real. De manera inversa, los de la obra de Xu siguen con la huida en el mundo imaginario.

Hay que mencionar dos espacios – bar y balcón –, que tienen matices culturales españoles. El bar, es un lugar público en el que los españoles desarrollan con frecuencia sus actividades sociales. El balcón es un lugar semipúblico y tiene una función similar a la de un puente: conectar los lugares privados y públicos. En los balcones, los españoles suelen plantar las flores, asomarse a mirar o comunicarse con la gente de la calle. Asimismo, en la obra de Almudena Grandes, el bar es el sitio donde Malena se reencuentra con su amor, Marisa coquetea con Ramón y Foro, y Fran se reúne con sus amigas. El balcón es el sitio donde la abuela de Raquel, Anita, de *El corazón helado* planta las flores; la protagonista del cuento *El vocabulario de los balcones* vigila y seduce al *macarrón*; y María José hace el amor con Marcos y Jaime. Estos dos lugares repletos de amor y pasión aparecen poco en las obras chinas, porque en la cultura china el bar es un lugar muy peligroso, donde abundan los crímenes y el sexo, tal como se aprecia en la descripción de la autora Wei Hui:

(...) Ya que el chofer simplemente no podía encontrar el restaurante de la calle Xinle decidí desistir de la reunión con los escritores y buscar un poco de placer en el bar YingYang de Kenny. El bar YingYang tenía dos pisos. Bajando unas largas escaleras, se llega a una pista de baile, un ambiente alegre, una mezcla de olores a alcohol, saliva, perfume, dinero. Un aroma de hombres sudados flotaba en el aire. (...) Alrededor había muchos extranjeros rubios, también había chinas. Todas tenían en su cara una expresión de puta en autopromoción, en realidad una buena parte de ellas eran ejecutivas de varias multinacionales, eran mujeres de buenas familias que habían recibido educación universitaria. Algunas además han estudiado en el extranjero, tienen coches particulares y son gerentes generales de alguna empresa extranjera (...). Claro, también hay algunas putas que hacen comercio carnal transnacional, pueden hablar inglés (como "one hundred for handjob, two hundred for blowjob, three hundred for quickie, five hundred for one night"), una vez que definen su objetivo se pasan lentamente la lengua por sus dulces labios sensuales (se podría hacer una película exitosa llamada Labios chinos, que describa los encuentros eróticos de los extranjeros en los miles de bares de Shangai, encuentros que comienzan con una lengua lamiendo unos labios, todo tipo de labios, gruesos, delgados, negros, plateados, rojos, morados, labios pintados con Lancome, con CD... ²⁶²

Evidentemente, en la obra de Xu, el bar es un lugar donde YunEr se prostituye y donde JinWu hace *streptase*. Y el balcón casi no aparece en su obra, porque en la cultura china, es un lugar menos importante donde se tiende la ropa. Por lo tanto, en las novelas chinas contemporáneas, las actividades sociales de los ciudadanos suelen llevarse a cabo en las mesas de los lugares públicos o semipúblicos, tales como la mesa de un restaurante, de una cafetería o del salón de casa²⁶³. Los lugares en los que tienen lugar el amor y sexo suelen situarse en los ámbitos privados y cerrados, tales como la habitación o el baño.²⁶⁴ El amor de Almudena Grandes, a diferencia de Xu, es un

²⁶² Wei Hui, *Shanghai Baby*, libro electrónico, p.43. Disponible en <https://cazacitas.files.wordpress.com/2012/07/wei-hui-shangai-baby.pdf>. (fecha de consulta: 08/06/2020)

²⁶³ En estas mesas se sedimentan las culturas tradicionales, tales como la etiqueta sobre la mesa, protocolo de banquetes, la cultura caballerosa, y la cultura gastronómica.

²⁶⁴ Aquí hay que mencionar la cultura ermitaña china, cuya ideología esencial puede resumirse en la máxima: *los ermitaños ordinarios viven en el campo lejano a la ciudad, los grandes ermitaños viven dentro de la montaña lejana a la sociedad*. Gracias a la influencia de esta cultura, los chinos, sobre todo

concepto más secular y moderno. Las protagonistas como por ejemplo Fran, Rosa, Marisa, Ana y María quienes no quieren solo adaptarse a los deseos de un hombre, sino que intentan buscar un hombre que sepa apreciar, escuchar, esperarlas y comprenden su existencia. Es decir, en la opinión de la autora no hay nada más importante que el respeto mutuo, la comprensión, la confianza, y la igualdad en la relación amorosa e interpersonal.

Conclusión

Las dos autoras suelen elaborar sus narraciones según la estructura anacrónica. Sin embargo, Xu prefiere narrar en tercera persona empleando la prolepsis en la trama principal (gira en torno a una historia amorosa de los protagonistas) y con el flash-sideway en las tramas secundarias (que giran en torno a los sucesos históricos, a las leyendas religiosas, a la oscuridad social, a las historias familiares, y a los recuerdos traumáticos durante la maduración o en la relación familiar o conyugal). El orden temporal de la trama general es caótico y diseminado. El nivel narrativo de relatos varía con frecuencia según el narrador. En general, las historias de la trama principal son extradiegéticas – heterodiegéticas; las historias de las tramas secundarias son intradiegéticas – homodiegéticas/heterodiegéticas o metadiegéticas, más sorprendentes e informativas, y a la vez más ocultas e implícitas que las de la trama principal. Debido a la forma de narrativa indirecta con una relación compleja entre personajes, la obra de Xu parece un laberinto textual para el lector. Con el objetivo de crear un ambiente misterioso para este laberinto textual, los espacios principales suelen situarse en los

los de familia rica y noble, prestan mucha atención a la privacidad personal y familiar. Entonces, en la arquitectura tradicional de las casas el lugar que conecta el exterior y el interior no es semipúblico tal como el balcón español, sino que es privado tal como un mirador o una torre cerrados situados dentro de la casa que tiene función de vigilancia. La disposición arquitectónica de las casas también es muy cerrada similar al convento de clausura español, como por ejemplo, la disposición del palacio prohibido, Siheyuan de Pekín, Jardines de Suzhou. En la arquitectura moderna, en los nuevos edificios de residencia hay balcón, pero cerrado totalmente por cristal. En este mismo sentido, observamos que los textos narrativos de Xu también tienen relación con la cultura ermitaña, porque las historias suelen ocurrir en los lugares alejados de la ciudad.

lugares cerrados, prohibidos o ilusorios, tales como zonas despobladas de playa o de la frontera, habitaciones, cárceles, lugares prohibidos en la zona turística, paraísos desconocidos, mundo submarino, sueños, ilusiones, o espejismos. La impresión general de la lectura de Xu es explotar los secretos de los protagonistas en dicho laberinto.

Almudena Grandes prefiere narrar en primera persona con analepsis en la trama principal (se centra en una historia amorosa y de maduración de los personajes), y con el flash-sideway en las tramas secundarias (centradas en los sucesos históricos, los secretos familiares o en los recuerdos traumáticos durante la maduración). La mayoría de las obras que hemos analizado responden a un orden temporal general en forma de círculo. Inicialmente, las historias en la trama tanto principal como secundaria son extradiegéticas – homodieéticas. Pero el tiempo narrativo de estas historias se extiende también de forma caótica y diseminada dentro de la temporalidad circular. Debido a que la narrativa de Grandes tiene como objetivo recuperar y registrar de manera minuciosa la cotidianidad de la vida madrileña contemporánea, los espacios narrativos son abiertos, públicos o semipúblicos, tales como el balcón, el bar, la playa, la calle, los restaurantes, la plaza, o lugares de trabajo y ocio en las ciudades. La lectura de Grandes produce al lector la impresión de estar asistiendo a un despertar de la inocencia y a la subsanación de lo perverso de los personajes.

El tema principal de la narrativa de ambas autoras es buscar lo perdido del yo en las experiencias vitales. Sin embargo, para Xu, lo perdido es el yo divino en el mundo imaginario. Para Grandes, lo perdido es el yo imaginario en el mundo real. Los medios principales simbólicos de la búsqueda del yo en la obra de Xu son sueños e ilusiones; en la obra Grandes son la contemplación en espejos y la mirada de los otros. Con el objetivo de buscar el yo divino, Xu configura a las protagonistas como frías, misteriosas, solitarias, ingenuas, melancólicas, puras, raras, e incomprensibles, mujeres que viven muy lejos de la ciudad y de la civilización. Además, poseen talento, incluso poderes sobrenaturales e inmortales. Como por ejemplo, en *Serpiente emplumada* Yu que “tiene nueve vidas y nueve muertes” (Xu, 2010:118). Puede visualizar su vida anterior en el sueño. La protagonista Nieves de *Fuego Marino* es hija de una sirena un fantasma. Luna de *Sueño en Dunhuang* es la chica santa del Budismo. Lirio de *Flores fundidas en el*

infierno es la hija del mar. Según la mitología tradicional china, como hemos mencionado en la introducción, las divinidades son humanas y se sacrifican para beneficiar a la humanidad. Después de su muerte, son glorificados como divinidades por sus descendientes. Los protagonistas de Xu intentan buscar su carácter divino con ayuda de la muerte o de las prácticas religiosas, pero se desilusionan por el fracaso porque:

Aquella noche de hace cinco años, te fuiste solo (Yu); te marchaste en silencio hacia la oscuridad, hacia la cruz que se abrió y te tragó. La oscuridad de la noche te crucificó. Perdiste mucha sangre, más sangre de la que derramó Cristo. No obstante, tú no eras Cristo, y tampoco te podías convertir en él. Esta era no es capaz de engendrar otro Cristo. Aquella noche oscura nadie estaba allí para verte ni para enterrar tu cuerpo. No tienes testigos. Nadie se atrevió a confesar sus viles actos ni a dar la cara por ti. Todos intentaron explicar que tus acciones eran producto de tus deseos despreciables y egoístas. Pero al final era en vano. Entonces, te elevaron a las alturas, con los más hermosos, superficiales pero inútiles cumplidos te convirtieron en gran héroe. Nadie quería ver tu resurrección y tu regreso a la vida. Pero resucitaste y volviste a la vida. (Xu, 2011:307)

España, a diferencia de China, tiene una cultura religiosa interiorizada. Como consecuencia, ya que el lector está plenamente familiarizado con los rasgos religiosos de su propia cultura, en la narrativa de Grandes, no se encontramos tantas descripciones acerca de la fe como lo vemos en la de Xu, sino que se observan abundantes descripciones psicológicas. El yo imaginario es el yo perverso motivado por el deseo del yo original. Debido al yo perverso contra la ideología del yo simbólico inconscientemente (las mujeres ejemplares tales como la madre y hermana de Malena), las protagonistas de Grandes se sienten perplejas, solitarias, anhelantes, infelices, al igual que las mujeres de Xu. Incluso pueden desarrollar una grave enfermedad mental o caer en una situación de ausencia del alma o No-yo. Como por ejemplo, Lulú que considera que Pablo es toda la razón de su existencia, Malena que quiere ser un niño, o Marisa que finge un cambio de vida con el nombre de una desconocida. A estas protagonistas infelices, perplejas, deprimidas y solitarias se les atribuye un estilo narrativo deprimido y solitario. La personalidad narcisista e infantil de las protagonistas es otro rasgo común a las obras de ambas autoras.

Asimismo, los temas amorosos, familiares, de la maduración femenina y de la memoria privada y colectiva de la Historia también son el foco de la narrativa de ambas escritoras. Pero Xu tiene mucho cuidado en los eventos políticos de la Historia contemporánea; suele aludir a ellos de forma muy implícita mediante una escena similar pero ficticia sin ni el tiempo ni el espacio. Grandes, al revés.

Carl Gustav Jung considera que el cuerpo es el centro de la conciencia. En la narrativa de Xu y Grandes, el cuerpo es el receptor perceptivo del deseo. Pero las protagonistas de Xu, perciben el daño ajeno y lo sufren en su propio cuerpo, además del pánico a la oscuridad del mundo exterior. Se sienten mal, sucias y malas por sus deseos carnales, aunque tengan relaciones sexuales con su cónyuge. Sostienen la creencia de que se debe proteger la pureza del alma y contener los deseos. Se rigen a sí mismas según un carácter estoico. Por el contrario, las protagonistas de Grandes, mediante el cuerpo, expresan la ansiedad, la soledad, el apetito, el sexo consigo mismas, así como la fuerte sensación amorosa hacia el otro. Los deseos carnales son no solo maravillosos e incontrolados, sino también un reflejo o placer normal de la naturaleza humana.

Para ambas autoras, la vida es dolorosa, una experiencia inquietante y reprimida. Pero la experiencia vital de Xu es una repetición de la huida – regresa en la propia imaginación. La muerte en Xu es una salvación final de la vida amarga y un proceso que convierte al personaje en la divinidad. La muerte también es una forma de expresión extrema del amor y el anhelo. Por ejemplo, Yu muere nueve veces por el amor de sus seres queridos. La experiencia vital de Grandes es una repetición de lo anómalo y de la reflexión en el mundo real. La amenaza de la muerte para Grandes no solo produce una sensación de desesperación, sino que por otro lado también trae consigo el fin de la reflexión vital y arroja luz hacia la recuperación de las esperanzas futuras y los bellos recuerdos del pasado. La expresión del amor es el sexo. Personajes como Lulú, Ana y María José expresan su amor con ayuda del sexo.

Como hemos mencionado en el capítulo III, Xu apela al amor divino. La belleza

sexual aparece exclusivamente en la unión con el amor verdadero y divino. Es decir, en la opinión de Xu, las relaciones sexuales tienen como objetivo satisfacer el deseo carnal, pero implica un sufrimiento espiritual y una perversión moral. Por ejemplo, Yu se siente desesperada y entra en pánico ante la lujuria de su hermana mayor Ling y la avaricia de la hija de Ling, así como por los deseos expuestos de los otros personajes. Encontrar el amor y la sexualidad satisfactoria es algo casual e instantáneo. Por el contrario, Grandes considera que el sexo es una manera de aumentar la sensación amorosa. Buscar la satisfacción sexual es un deseo normal del ser humano. Encontrar el amor y desarrollar una relación física es algo premeditado y constante.

Las protagonistas de las dos autoras son hijas rebeldes e inquietas que luchan por evitar convertirse en una réplica de la madre y hermanas, a la vez que buscan la particularidad de su existencia individual. Durante la maduración femenina, suele aparecer una mujer mayor como faro para orientar la forma de ser de las protagonistas. En la narrativa de ambas autoras, este tipo de mujer “faro” nunca es la madre o la hermana, sino otra muy similar a sí misma, como Nieves, la amiga misteriosa de Jing; Jinwu, la tía caprichosa de Yu; o Magda, la tía de Malena – la oveja negra de la familia. Sin embargo, este “faro”, al igual que las progenitoras, suele estar ausente. Durante la maduración, las protagonistas suelen estar solas y se comunican consigo mismas. Como Narciso que contempla su imagen dentro del río, admiran con mayor frecuencia a este “faro” en su propia imaginación. Ante la ausencia del amparo familiar y del “faro” amistoso, el amor se convierte en el último amparo y salvación espirituales de la vida. Sin embargo, a veces el amor falta. Entonces, las protagonistas de ambas autoras se sienten perdidas, tristes y decepcionadas en una “horrible vida gris” (Grandes, 1990:208). Sin embargo, las protagonistas de Grandes finalmente gracias a su perseverancia encuentran un amor presente y constante, recuperando la esperanza de la vida. Las protagonistas de Xu siguen buscando su amor instantáneo y ausente dentro del túnel oscuro y no ven la luz divina hasta la muerte.

A diferencia de la relación hostil madre-hija y hermanas, la mayoría de las protagonistas de las dos autoras aman a su padre que también suele estar ausente o callado. Ejemplos de ello son el padre discapacitado de Maite, el padre muerto de Berta,

el padre demasiado ocupado en el trabajo de Yu, el padre fantasma de Nieves. Sigmund Freud dice que el padre simboliza la autoridad o norma paternal. La ausencia de la autoridad paternal es un rasgo común de la narrativa de las dos autoras.

En la etapa infantil, las protagonistas de ambas autoras dudan de su género femenino y consideran que es un error de nacimiento (caen en la situación de No-yo): Malena quiere ser un niño; Yu mata a su hermano pequeño. En la etapa adolescente, por el desprecio y descuido familiar, ellas desarrollan el complejo de inferioridad (dudan entre el yo imperfecto real y el yo simbólico). En la etapa juvenil, la educación superior es un medio importante para compensar su inferioridad interior. Sin embargo, Grandes hace caso a su madre, elige estudiar Historia en la universidad en lugar de latín, su preferencia inicial.²⁶⁵ Xu, también hace caso a su padre elige estudiar Economía en vez de Literatura. Esta elección equivocada no las hace abandonar su sueño desde pequeñas de llegar a ser escritoras. Ellas, como escritoras desconocidas, perseveran en la escritura varios años y consiguen captar la atención del público (perseverancia en ser del yo imaginario). En la etapa adulta, estas escritoras después de pasar por el yo imaginario (aceptación del yo real), comienzan a atravesar otras crisis como la edad, la responsabilidad familiar (la identidad de madre y esposa) y la responsabilidad social (la identidad profesional y nacional), así como otras cuestiones vitales que producen en ellas nuevas formas de ansiedad y perplejidad.

Xu, con la palabra de Jinwu, se ilusiona con ser la mujer que “no tenía edad. Vivía el momento, pertenecía al momento presente” (Xu, 2010: 48). Pero la ilusión no es la realidad, y fracasa rápido. De la misma manera, Estrella huye de la declaración de amor del joven estudiante Ye debido a la considerable diferencia de edad. La autora considera que los compromisos matrimoniales son una cadena para la libertad. Ama a su hijo, pero no sabe cómo convivir con él. Ante estas relaciones intensas con su marido e hijo, la huida es el mejor remedio para Xu.

Grandes, a través de las palabras de Lulú, expresa la esperanza de ser tratada

²⁶⁵ Almudena Grandes: sobreviviendo a su propio mito. Entrevista de Alejandro Hermosilla Sánchez. Disponible en https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/entrevistas_agrandes.htm. (29/06/2020)

como una niña por los demás. Los otros personajes femeninos tales como Malena, Marisa, Fran, Rosa son como niñas que por un lado ansían mucho la atención y el reconocimiento de los demás para compensar el descuidado amor familiar, y que por otro lado tienen bastantes ilusiones y la esperanza de vivir aventuras futuras. Como afirman Díaz Navarro y Ramón González, la presentación del mundo infantil es un rasgo particular de la obra de Grandes. Los recuerdos traumáticos infantiles, como la etapa inicial de la formación sentimental de los personajes de Grandes, se parecen más a un “asunto inconcluso” de Gestalt repletos de angustia, pena y pánico. Al mismo tiempo surge una fuerte esperanza de volver a planificar y completar dicho asunto inconcluso del pasado. Aunque Grandes prefiere crear los personajes con complejo infantil, sus caracteres no son como los de Xu, que niegan el crecimiento, sino que con el desarrollo de tramas aceptan de forma gradual la identidad adulta y sus responsabilidades respectivas tales como la de ser madre, esposa o empleada responsables. Es decir, ante el avance de la edad, la crisis laboral y familiar, los problemas de salud y otras pruebas vitales inevitables, o incluso ante la amenaza de la muerte, los personajes femeninos de Grandes experimentan, luchan, incluso en ocasiones intentan huir, pero finalmente regresan y solucionan dichas pruebas a su propia manera.

En conclusión, para las dos autoras, la Historia, la memoria familiar y la experiencia personal son los materiales principales de su escritura. Debido a la similitud en el gran interés por la composición y la lectura, se trata de autoras prolíficas que enfocan varios temas literarios en sus narrativas. El cuerpo es el arma de su escritura, con el que por un lado, se destruyen las relaciones interpersonales tales como hija-madre, hija-padre, hermanas, amigos, etc., desde un punto vista externo, y por otro lado, desde un punto vista interno, se experimentan los cambios psicológicos durante las etapas vitales. Asimismo, por las diferencias culturales, los personajes con caracteres similares (infeliz, solitaria y fría) realizan sus actividades en espacios muy distintos. El objetivo y técnica narrativos, según hemos visto, también son distintos: Xu busca la naturaleza divina del ser humano mediante una forma implícita en tercera persona recurrente. Grandes busca la naturaleza original del ser humano mediante una forma explícita en primera persona recurrente. En cualquier caso, adentrarse en la narrativa de ambas autoras garantiza al lector una experiencia incomparable.

Bibliografía

Obras de Xu Xiaobin

- Xu, Xiaobin. *Obras completas de Xiaobin Xu Tomo I: Serpiente emplumada*. Beijing: Editorial Huayi, 1998a. (Novela y Guion) 【徐小斌《羽蛇》】 (La versión traducida en español: *La niña de papel*, traducción de Mari Carmen Espín García. Barcelona: Mosaico, 2010.)
- . *Obras completas de Xiaobin Xu Tomo II: Laberinto*. Beijing: Editorial Huayi, 1998b. (Cuentos) 【徐小斌《迷园》】
- . *Obras completas de Xiaobin Xu Tomo III: Fuego marino*. Beijing: Editorial Huayi, 1998c. (Novela y Guion) 【徐小斌《海火》】
- . *Obras completas de Xiaobin Xu Tomo IV: Orilla antigua*. Beijing: Editorial Huayi, 1998d. (Cuentos) 【徐小斌《旧岸》】
- . *Obras completas de Xiaobin Xu Tomo V: Sueños*. Beijing: Editorial Huayi, 1998e. (Novela y ensayos) 【徐小斌《折梦》】(La versión traducida en inglés: *Dunhuang Dream*, Translated by John Balcom, New York: Atria, 2011.)
- . *Una carta equivocada*. Tianjing, editorial Xinlei. 1998. (Ensayo) 【徐小斌《出错的纸盘》】
- . *La princesa Deling*. Beijing: Editorial Renmin. 2004. (Novela) 【徐小斌《德龄公主》】
- . *Flores fundidas en el infierno*. Wuhan: Cultura y Arte Publishing House. 2010. (Novela) 【徐小斌《炼狱之花》】
- . *Otros*. Beijing: Cultura y Arte Publishing House. 2010. (Cuentos) 【徐小斌《别人》】
- . *Los siete velos del vestido de Salome*. Beijing: editorial comercio intencional. 2010. (Ensayos) 【徐小斌《莎乐美的七重纱》】

- . *Cisne*. Beijing: Editorial de escritores. 2013. (Novela) 【徐小斌《天鹅》】
- . *El aniversario de cristal de casados*. Ingraterra: Editorial Blastier Press 2016. (Novela) 【徐小斌《水晶婚》】
- . *Lirio del mar*. Beijing: Editorial Shiyue Art. 2018. (Dibujo) 【徐小斌《海百合》】
- . “Adicción a Sphinx”. *Cultura*. Revista electrónica. 2017. Disponible en <https://kknews.cc/zh-sg/culture/965yoe8.html> (14/06/2019) 【徐小斌, <斯芬克斯的诱拐>《文化》电子报】
- . “Solo el alma puede conectarse con el mundo”. *Literatura*. Revista electrónica. 2018. Disponible en <http://www.chinawriter.com.cn/n1/2018/0427/c404032-29954303.html> (14/06/2019). 【徐小斌, <只有灵魂可与世界接轨>,《文学电子报》】
- . *Tengo palabras para decir al Mundo*. Disponible en <https://cul.qq.com/a/20170104/007031.htm> (29/12/2019) 【徐小斌《我对世界有话说》】
- Xu, XiaoBin. “El entretenimiento está desintegrando las normas sociales: escribe Flores fundidas en el infierno”, Revista destinada a la juventud china. Disponible en http://www.jyb.cn/book/mjys/201008/t20100803_379622.html (2019/8/31) 【徐小斌《娱乐正在毁掉规则——我写《炼狱之花》中国青年电子报》】
- Xu, Xiaobin & Wu Yan. “Entrevista - Nunca reconciliada con el mundo”. *Masterpiece Appreciation*. No.31. 2014: 60-65. 【徐小斌, 吴言: <同这个世界不曾和解 - 徐小斌访谈(下)>《名作欣赏》】
- Xu, Xiaobin & Wang Hongqi. “La vanguardia de la creación literaria de Xu Xiaobin en tres mundos (humano, dios, naturaleza)” *China Women's Culture Forum*. Revista electrónica. 2010. Disponible en http://www.china.com.cn/blog/zhuanti/female/2010-11/18/content_21370715.htm (21/06/2019) 【徐小斌, 王红旗 <徐小斌文学创作跨越三界的先锋性>《中国女性文化论坛》】

Xu, Xiaobin & Shu Jinyu. Entrevista: *Nunca caigas, incluso frente a la oscuridad*, disponible en <https://xw.qq.com/c/cul/2017010602220000> (19/Nov/2019) 【徐小斌《即使面对暗黑永不坠落》】

Bibliografía sobre Xu Xiaobin:

Chen Fumin, “La caída sin pena”. *Los escritores chinos*. Revista electrónica. 2007. <http://www.chinawriter.com.cn/56/2007/0109/1341.html>, 2019/10/14. 【陈福民《无罪的凋谢》】

Chen, Tingjun. *Lonely Shadow of the Stray Road: On Xu Xiaobin's Novels*. Universidad de Taiwan. 2012. TFM. 【陈亭匀《歧路孤影：徐小斌长篇小说论》】

Chen, XiaoMing, “Travesía de las regiones polares de textos desconocidos: la imaginación en la narrativa de Xiaobin Xu”, *Contemporary writer review*. No.1, 1998: 20-25. 【陈晓明, <穿越不可知的语言极地 -关于徐小斌小说叙事的断想> 《当代文学评论》】

Dai, Jinghua. “Self-Entangling Psychedelic Gardens-Reading Xu Xiaobin”. *Contemporary writer review*. No.1. 1991:45-56. 【戴锦华 <自我缠绕的迷幻花园 - 阅读徐小斌> 《当代作家评论》】

Hu, Ping. *El mundo misterioso y mágico – la relación entre la cultura misteriosa y las novelas de Xu*. Universidad de Hunan. 2014. TFM 【胡婷 《巫风弥漫的世界-论徐小斌小说与巫文化》】

He, Guimei. "Light of Eden-He Guimei's Interview with Xu Xiaobin". *Flower City*. No. 5. 1998:120-127. 【贺桂梅 <伊甸之光-贺桂梅访徐小斌> 《花城》】

Li, Xiaomei. *Las magias contemporáneas en el camino hacia la muerte– la complejidad de la magia de Xu*. Universidad de Huazhong. 2001. TFM 【李晓梅 《死亡之路上的现代女巫们-徐小斌的巫女情结深探》】

- Liu, Pan. “La relación hereditaria entre madre e hija de la novela *Serpiente emplumada*”. En *Revista universitaria de Mudanjiang*. Vol.19. No.12. 2010: 54-61. 【刘攀《论羽蛇中母女之间的承袭关系》】
- Meng, Fanhua. “La conciencia de escape y el destino de las mujeres: la creación novedosa de Xiaobin Xu en los años noventa”. *Contemporary writer review*. N.6. 1996:31-35. 【孟繁华〈逃离意识与女性宿命-徐小斌九十年代的小说创作〉《当代作家评论》】
- Meng, Fanhua, *Informe del seminario de la creación literaria de Xiaobin Xu durante los años 30 en Pekín*, 2013. Disponible en <http://www.dayaculture.com/news.php?do=view&aid=546> (Fecha de consulta: 14/06/2019) 【孟繁华《徐小斌文学创作 30 年在京研讨会全景报道》】
- Sheng, Ying. “Beso al misterio: Estudio de la novela de Xu y su cultura misteriosa”. En *Crítica novelística*, No. 5, 1999: 67-72. 【盛英《亲吻神秘—谈徐小斌小说及神秘文化》】
- Wang, Hongqi. “On the Pioneer Value of Xu Xiaobin's Literary Creation from *Serpiente emplumada* to *Flores fundidas en el infierno*”. *Masterpiece Appreciation*. No.6. 2013:39-41. 【王红旗,〈谈徐小斌文学创作的先锋价值从《羽蛇》到《炼狱之花》〉,《名作欣赏》】
- Wang, Yi. *La verdad y la desconstrucción de “un impar”: Estudio sobre *Serpiente emplumada* y otras obras de Xu*. Universidad de Dongbei. 2007. TFM 【王益《异数的真相与消解—有关徐小斌〈羽蛇〉及其他》】

Obras de Almudena Grandes

- Grandes, Almudena. *Las edades de Lulú*. Barcelona. Tusquets. 1990 (13.^a edición).
- . *Te llamaré viernes*. Barcelona. Tusquets. 1991.
- . *Malena es un nombre de tango*. Barcelona. Tusquets. 1995 (13.^a edición).
- . *Atlas de geografía humana*, Barcelona, Tusquets. 1999. (1^a edición en colección Nueva narrativa)

- . *Los aires difíciles*. Barcelona. Tusquets. 2002.
- . *Castillos de cartón*. Barcelona. Tusquets. 2004.
- . *Modelos de mujeres*, Barcelona, Tusquets, 1996. [1. *Los ojos rotos*. 2. *Malena, una vida hervida*. 3. *Bárbara contra la muerte*. 4. *Amor de madre*. 5. *El vocabulario de los balcones*. 6. *Modelos de mujer*. 7. *La buena hija*]
- . *Estaciones de paso*, Barcelona, Tusquets, 2005. [1. *Demostración de la existencia de Dios*. 2. *Tabaco y negro*. 3. *El capitán de la fila india*. 4. *Receta de verano*. 5. *Mozart, y Brahms, y Corelli*.]

Bibliografía sobre Almudena Grandes

- Aguilera Gamero, María de la Paz. *La narrativa de Almudena Grandes (1994-2004)*. Universidad de Córdoba, 2012. Tesis doctoral.
- Andrés-Suárez, Irene & Rivas, Antonio. *Coloquio Internacional Almudena Grandes*, Madrid/Neuchâtel: Arco Libros/Universidad de Neuchâtel. 2012.
- Braidotti, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Editorial Gedisa, 2004.
- . *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- De Urioste, Carmen. “Memoria de la Guerra Civil y modernidad: el caso de El corazón helado de Almudena Grandes.” *The Bulletin of Hispanic Studies* 87.8 (2010): 939-960.
- Encinar, Ángeles. Eds. *Cuento español actual (1992-2012)*. Catedra Ediciones, 2014.
- Encinar, Ángeles, Eva Löfquist y Carmen Valcárcel. Eds., *Género y géneros. Escritura y escritoras iberoamericanas*, vols. I y II. Madrid. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2006.
- Encinar, Angeles y Valcárcel, Carmen. Eds. *Escritoras y compromiso: literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*. Visor Libros, 2009.

- García-Saavedra Valle, María Teresa. *La obra de Almudena Grandes: su relación con la literatura occidental*. Universidad de Jaén. 2009. Tesis doctoral.
- Geraldine C. Nichols. *Des/Cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España Contemporánea*. Madrid: Siglo XXI, 1992.
- Gil de Sousa, Celia María. *Los personajes femeninos de Almudena Grandes: actualidad, post-modernidad y guerra civil*. Universidad Córdoba, 2018. Tesis doctoral.
- Grandes, Almudena, Raquel Macciuci y Virginia Bonatto. “‘Machado es el dechado de virtudes republicanas por excelencia’: Entrevista con Almudena Grandes sobre *El corazón helado*.” *Olivar* 9.11 (2008): 123-141.
- Hélédut, Margaux. *El compromiso en la “novela femenina” contemporánea. Almudena Grandes y Gioconda Belli*. Universidad de Complutense. 2018. Tesis doctoral.
- Jiménez, Julio Neira. *Laudatio de Almudena grandes*. 2020. Disponible en http://portal.uned.es/pls/portal/docs/PAGE/UNED_MAIN/PORTADILLA_UNED_AL_DIA/NOTICIAS%20WEB/NOTICIAS%20GABINETE%20ENERO%202020/HONORIS%20ALMUDENA%20GRANDES-23-1-2020.PDF. (Fecha de consulta: 17/mayo/2020)
- Martín Gaite, Carmen. *Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- Martín Moreno, Ana Isabel. “Un acercamiento a la narrativa de Almudena Grandes”. En María Jose Porro Herrera (ed. lit.) *Claves y parámetros de la narrativa en la España posmoderna (1975-2000)*. Córdoba: universidad de Córdoba. 2005: 295-314.
- Navas Ocaña, Isabel. *La literatura española y la crítica feminista*, Madrid, Fundamentos, 2009.
- Parriego, Rosalía Cornejo. “Genealogía esquizofrénica e identidad nacional en “Malena es un nombre de tango” de Almudena Grandes.” *La pluralidad narrativa: escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*. Biblioteca Nueva. 2005, pp. 43-60.

Peeples, Christy K. *Destino de la mujer y el autodescubrimiento en la España de la transición en Malena es un nombre de tango de Almudena Grandes*. Universidad de Montana. 1999. TFM.

Redondo Goicoechea, Alicia. *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*, Madrid, Siglo XXI, 2009.

Rus, Pilar. “La mirada como transgresión sexual y social: Almudena Grandes y Juan Vicente Córdoba.” En *Letras peninsulares*. Vol.16. No.1. 2003: 87-98.

Torres, Elena García. *La narrativa polifónica de Almudena Grandes y Lucía Etxebarria: transgresión, subjetividad e industria cultural en la España democrática*. Edwin Mellen Press, 2008. Tesis doctoral.

Villalba Álvarez, Marina. (Coord.) *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX. Primer Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

Otras obras citadas y consultadas (española e inglés)

Alborg, Juan Luis. *La historia de la literatura española (Tomo 1)*. Madrid: Editorial Gredos. 1986

———. *Hora actual de la novela española*. Taurus. 1962.

Aristóteles. *Poética*. Madrid: Editorial Aguilar. 1979.

Atwood, Margaret. *El cuento de la criada*. Salamandra. 2017.

Aubenque, Pierre & Vidal Peña. *El problema del ser en Aristóteles*. Madrid: Taurus, 1981.

Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus. 1991.

———. “El problema de los géneros discursivos”. *Semiología*. 1952: 85-89.

Boccaccio, Giovanni. *Decamerón*. Ediciones Cátedra. 2007.

Braunstein, Néstor A. *Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis: hacia Lacan*. México: Siglo XXI. 1980.

Bronte, Charlotte. *Jane Eyre*. Austral. 2016.

- Brooks, Cleanth Paul Rand. *The well wrought urn: Studies in the structure of poetry*. London: Dennis Dobson, 1960.
- Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Siruela. 2019.
- Cervantes, Miguel De. *Don Quijote de La mancha*. Austral. 2015.
- Ciplijauskaitė Birutė. *La novela femenina contemporánea*. Barcelona: Editorial Anthropos. 1988.
- . *El construcción del Yo femenino en la literatura*. Universidad Cádiz. 2004.
- Cho, Nam-joo. *Kim Ji-Young, nacida en 1982*. 2018. Ebook. Accedido a http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/kim_ji_young.pdf. (15/06/2020)
- Chow, Tse-Tsung. *The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern China*. Cambridge: Harvard University Press. 1960.
- Culler, Jonathan. *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama. 1978.
- . *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo* Traducción de Joseph A. Pombo. Barcelona. Editorial Herder. 1992.
- Dazai, Osamu. *Indigno de ser humano*. Sajalín editores. 2010.
- Derrida, Jacques. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*, Barcelona: Paidós. 1989.
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo (1949)*. Buenos Aires: Siglo XX. 1981.
- De Lezea, Toti Martinez. *La hija de la luna*. Erein Argitaletxea. 2011.
- Delibes, Miguel. *El camino*. Austral. 2018.
- . *El hereje*. Ediciones Cátedra. 2019.
- Díaz Navarro, Epicteto. *Juego de lenguaje: en torno a la narrativa española actual*. Gijón (Asturias): Libros del Pexe. 2007.
- Díaz Navarro, Epicteto & José Ramón González. *El cuento español en el siglo XX*. Madrid: Alinza. 2002.
- Dueñas, María. *El tiempo entre costuras*. Booket. 2019.

- Duras, Marguerite. *El amante*. Austral. 2018.
- Fitzgerald, Francis Scott. *El Gran Gatsby*. Alianza editorial. 2014.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Austral. 2016.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber. Vol. 1*. Traducción. Ulises Guinazú. México: siglo XXI. 1984.
- . *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres. Vol. 2*. México: siglo XXI. 2002.
- . *Historia de la sexualidad. La inquietud de sí. Vol. 3*. México: siglo XXI. 2001.
- . *Seguridad, territorio, población*. Madrid: Ediciones AKAL. 2008.
- . *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI. 1997.
- Foucault, Michel & Fernando Álvarez-Uría & Julia Varela. *Microfísica del poder*. La Piqueta. 1992.
- Freud, Sigmund. *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza Editorial. 1979 [1915-1917].
- . *El porvenir de una ilusión*. Madrid: Alianza Editorial. 1978.
- . *El yo y el ello y otras obras (1923-1925)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- . *Tótem y tabú (Obras Completas)*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. 1913.
- . *La interpretación de los sueños*. Madrid: Editorial Verbum, 2019.
- García Arroyo, José Manuel; Domínguez López, María Luisa. Aproximación al "esquema L" de Lacan y sus implicaciones en la clínica (parte I). *Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq.* [Internet], v. 31, n. 1, 2011: 31-41. Disponible en http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-5735201100010003&lng=es&tlng=es. (Fecha de consulta: 30/mayo/2020)
- . Aproximación al "esquema L" de Lacan y sus implicaciones en la clínica (parte II). *Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq.* [Internet], v. 31, n. 2, 2011:197-211. Disponible en http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-57352011000200002&lng=es&nrm=iso. (Fecha de consultado: 23/mayo/2020).

- García Lorca, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Ediciones Cátedra. 2005.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Debolsillo. 2018.
- . *El amor en los tiempos del cólera*. Debolsillo. 2018
- . *El coronel no tiene quien le escriba*. Debolsillo. 2017.
- Garrido, Miguel Ángel. *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Síntesis. 2000.
- Garrido Domínguez, A. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996.
- Genette, Gerard. *Nuevo discurso del relato*. Traducción. María Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra. 1998
- Gilbert, Sandra M & Susan Cubar. *The Madwoman in the Attic*, USA: Yale University Press, 2000.
- Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Universidad Central de Venezuela, 1963.
- Girard, René, Joaquín González, & Michelle Vuillemain. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Guillén, Claudio. *Introducción a La literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores. 2005.
- . *Teorías de la historia literaria: ensayos de teoría*. Espasa Calpe. 1989.
- . *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada*. Tusquets. 1998.
- Gustave, Le Bon. *Psicología de las multitudes*. Traducción. J.M. Navarro de Palencia. Granada: Editorial Comares. 2012.
- Harvey, David. *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu. 1998.
- Heer, Friedrich. *Europa. Madre de revoluciones*. Tomo II. Traducción de Manuel Troyano de los Ríos Madrid: Alianza Editorial. 1980.
- Higashino, Keigo. *La devoción del sospechoso X*. B de Bolsillo. 2013.
- Hsu, Immanuel. *The rise of modern China*. Oxford: Oxford University Press. 2000.
- Kawabata, Yasunari. *La bailarina de Izu*. Austral. 2018.

- Kuprín, Aleksandr. *El brazalete de granates*. Ediciones invisibles. 2020.
- . *Novelas recopiladas (Olesia; Desafío; Doctor; Moloch)*. Traducción de Lan, nianying. Beijing: Editorial People. 1981. 【库普林《小说》】
- Lacan, Jacques. “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos i*. 2009.
- Lacan, Jacques. *El yo en la teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*. Barcelona: Editorial Paidós. 1978.
- Lawrence, D. H. *La serpiente emplumada*. Ediciones de intervención cultural. 2009.
- Linton, Ralph., & Romero, Javier. *Cultura y personalidad*. México: Fondo de cultura económica. 1945.
- Liu, James J. Y. *Chinese theories of literature*. London: University of Chicago Press. 1975.
- López Portillo y Pacheco, José, *Quetzalcoatl*. Barcelona: Salvat. 1976.
- Jung, Carl Gustav. *Los complejos y el inconciencia*. Traducción de Jesús López Pacheco. Madrid: Alianza, 1969.
- . *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Traducción de Miguel Murmis. Barcelona: Paidós, 2003.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Editorial Colección Austral. 1997.
- Mainer, José Carlos. *Historia de la literatura Española*. Madrid: Editorial Crítica. 2011.
- . *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Asenet. 1975.
- Mainer, José-Carlos. *De postguerra (1951-1990): Forma y significado*. Crítica. 1994.
- Mao, Lvning. “Beyond politeness theory: ‘Face’ revisited and renewed”. *Journal of pragmatics*. 21. 1994. .: 451-486.
- Márai, Sandor. *El último encuentro*. Salamandra Bolsillo. 2012.
- Martín Gaité, Carmen. *Nubosidad variable*. Editorial Anagrama. 2017.
- Martín Nieto, Evaristo. *La santa Biblia*. San Pablo Editorial. 2016.

- Marx, Karl. *Tesis sobre Feuerbach*. El Cid Editor. 2004.
- Maslow, Abraham H. *Motivación y personalidad*. Madrid: Ediciones Díaz de Santos, 1991.
- May Alcott, Louisa. *Mujercitas*. Ediciones Akal. 2018.
- May, Simon. *Love: A historia*, London: Yale University press, 2011.
- Mekuy, Guillermina. *Tres almas para un corazón*. Martínez Roca. 2011.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra. 1988.
- Murakami, Haruki. *La muerte del comendador (libro 1 y 2)*. Maxi Tusquets. 2020
- . *Tokio Blues*. Maxi Tusquets. 2019.
- Murasaki, Shikibu. *Genji monogatari*. Jose J. de Olañeta editor. 2000.
- Nabokov, Valdimir. *Lolita*. Editorial Anagrama. 2019.
- Orejas, Francisco G. *La metaficción en la novela española contemporánea: entre 1975 y el fin de siglo*. Madrid: Arco Libros, S. L. 2003
- Ortega y Gasset, José, “Esquema de Salomé”, *Estudios sobre el amor*, Madrid: Revista de Occidente, 1944.
- . *Obras Completas*, Tomo III, Madrid: Santillana Ediciones, 2005.
- . *Obras Completas*, Tomo II, Madrid: Santillana Ediciones, 2004.
- . *Estudio del amor*. Madrid: Revista de Occidente, 1944.
- Pai Hsien-Yong. *Taipei People*. The Chinese university of Hong Kong Press. 2019.
- . *Crystal Boys*. Gay sunshine Press. 1993.
- Peréz Galdós, Benito. *El abuelo*. Alianza Editorial. 2014.
- Pérez-Pedrero, S. G. A. *Introducción a la literatura comparada*. Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. 2006.
- Piña Chan, Román. *Quetzalcoatl: serpiente emplumada*. Fondo cultura económica. 2013.

- Platón. *El banquete- Feidon: Sobre el amor*. Traducción de Juan B. Bergua. Madrid: Clásicos Bergua. 1966.
- Porter, Bill. *Road to heaven: Encounters with Chinese hermits*. Counterpoint Press, 2009.
- Potts, Malcolm & Roger Short. *Historia de la sexualidad: desde Adán y Eva*. Madrid: Ediciones AKAL. 2001.
- Puértolas, Soledad. *Historia de un abrigo*. Anagrama. 2005.
- . *Queda la noche*. Planeta. 1993.
- Qian, Zhongshu. *La fortaleza asediada*. Editorial Anagrama. 2009.
- Ramos, M^a Ángeles Sirvent. “La cristalización del amor en «Lucien Leuwen», de Stendhal”. En *Anales de filología francesa*. 1985:69-80.
- Ricoeur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI, 1985.
- Ruiz Zafón, Carlos. La serie de *El cementerio de los libros olvidados: La sombra del viento* (2001); *El juego del ángel* (2008); *El prisionero del cielo* (2011); *El laberinto de los espíritus* (2016). Planeta.
- Said, Edward W. *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate. 2004.
- . *Orientalismo*. Feltrinelli Editore. 1999.
- . *Cultura e política*. Boitempo Editorial. 2003.
- Salas, Astrain. *Pensamiento crítico latinoamericano: conceptos fundamentales*. Vol. 2. Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez. 2005.
- Sanmao. *Diarios del Sáhara*. Editorial Rata. 2016.
- Shen, congwen. *La ciudad fronteriza*. Ediciones Bellaterra. 2013.
- Smith, Arthur H. *Chinese characteristics*. New York: Fleming H. Revell. 1894.
- Todorov, Tzvetan. *La literatura en peligro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.
- . *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Grupo Planeta (GBS), 2013.
- . *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*. México: Siglo XXI, 1991.

- . *Introducción a la literatura fantástica*. México: Editions du Seuil. 1981.
- . *La conquista de América: el problema del otro*. Siglo xxi, 1987.
- Twain, Mark. *Las aventuras de Huckleberry Finn*. Alianza Editorial. 2013.
- Unamuno, Miguel De. *En torno al casticismo*. Madrid: Cátedra. 2005.
- . De. *La tía Tula*. Madrid: Espasa-Calpe. 1999
- Weller, René & Austin Warren. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos. 1966.
- Welldon, Estela. *Madre, virgen, puta. Idealización y denigración de la maternidad*. Madrid: Siglo XXI de España. 1993.
- Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Madrid: Seix Barral. 1967.
- Valcárcel, Amelia. *Sexo y filosofía. Sobre “Mujer” y “Poder”*. Barcelona: Anthropos. 1991.
- Vattimo, Gianni. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos. 1994.
- Vias Mahou, B. *La imagen de la mujer en la literatura occidental*. Madrid: Grupo Anaya. 2000.
- Vidal Galache, Florentina & Benicia Vidal Galache. *De princesas, señoras de y otras clases mujeres*, Madrid: UNED. 1999.
- Villalba Álvarez, Marina. *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua castella)*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- Villota, Paloma De. *Globalización y género*. Madrid: Síntesis. 1999.
- Vogel, Ezra F. *Canton under communism: programs and politics in a provincial capital. 1949-1968*. Cambridge. MA: Harvard University Press. 1969.
- Von Wright, George Henrik. *Explicación y comprensión*. Madrid: Alianza. 1980.
- VV. AA. *Stories from contemporary china*. Better Link Press Incorporated. 2010.
- Yu, Hua. *Vivir*. Seix Barral. 2010.
- Yvancos, José María Pozuelo & Rosa María Aradra Sánchez. *Teoría del canon y literatura española*. Anaya-Spain. 2000.

Zafiroopoulos, Markos. *Lacan y las ciencias sociales: la declinación del padre (1938-1953)*. Ediciones Nueva Visión, 2002.

Zafiroopoulos, Markos, Elisa Rennó dos Mares Guia, & Paulo Roberto Ceccarelli. “A teoria freudiana da feminilidade: de Freud a Lacan”. *Reverso* 31.58 (2009): 15-24.

Zavala, Iris M. *La posmodernidad y Mijail Bajtin: una poética dialógica* (traducción Epicteto Díaz Navarro), Madrid: Espasa-Calpe. 1991.

Zavala, Iris. M. (coord.) *Breve historia feminista de la literatura española*. Barcelona: Anthropos. 1998.

Zhao, Zhili, *Análisis contrastivo de la cortesía en español y en chino*, TFM, 2017.

Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Ediciones Cátedra. 2006.

Otras obras citadas y consultadas (china)

Ba, Jin. *Noche fría*. 1983. Ebook. Accedido a <https://www.99csw.com/book/3347/index.htm>. 【巴金《寒夜》】

Bai, Ye, “Variación sigilosa en el proceso sostenible: el resumen del círculo literario de 2009” *Revista electrónica de Arte*, Disponible en <http://www.chinawriter.com.cn/wxpl/2010/2010-02-03/82232.html> (12/12/2019). 【白烨《平稳前行中的悄然变异——2009年文坛盘点》】

Bei, cun. *Anger*. 2004. 【北村《愤怒》】

——. *I have an agreement with God*. 2006. 【《我和上帝有个约会》】

——. *A consolation letter*. 2016. 【《安慰书》】 Ebook. Accedido a <https://www.99csw.com/book/2720/index.htm>.

Chen, Ran. *La vida privada*. 1996. 【陈染《私人生活》】. Ebook. Accedido a <https://www.99csw.com/book/2692/index.htm>.

- Chen, Xiaoming. *La era de imitación: Cambios de escuela literaria surrealista y la imaginación cultural*. ShanXi: Education Publishing House. 1999. 【陈晓明《仿真的时代: 超现实文学流变与文化想象》】
- Chen, Yutang. *Resumen bibliográfico de los estudios de la historia de literatura china*. Hefei: Editorial Huang San. 1986. 【陈玉堂《中国文学史书目提要》】
- Chi, Li. *Triste vida*. 2006. 【池莉《烦恼人生》】
- . *Comes and Goes*. 【《来来往往》】 1998. Ebook. Accedido a <https://www.99csw.com/book/5628/index.htm>.
- Chun, Shu. *Muñeca de Pekín*. Tianjing: Editorial people. 2008. 【春树《北京娃娃》】
- Dai, Jinghua. *Lancha de aventura: la escritura femenina de la nueva época de China y la cultura femenina*. Beijing: Universidad Pekín. 2007. 【戴锦华《涉渡之舟: 新时期中国女性写作与女性文化》】
- Dong, Naibin. et., *Estudios históricos de la historia literaria china (Volumen I)*. Editorial Hebei Renmin. 2003. 【董乃斌, 陈伯海, 刘扬忠《中国文学史史学》(第一卷)】
- Du, Bingbing. *She's world in her mind*. Beijing: Culture and Art Publishing House. 2010. 【杜冰冰《她世纪》】
- Gao, Xiaohong. *Investigación de las novelas de educación femeninas de los años 90 del siglo XX*. Beijing: People's Publishing House. 2011. 【高小弘《成长如蛻: 二十世纪九十年代女性成长小说研究》】
- Gao, Xiaohong. "Limitación del concepto de la novela de educación femenina". En *Revista de la universidad normal de Hainan*. 024. (002), 2011: 52-56. 【高小弘《女性成长小说"概念的清理与界定"》】
- Gao, Xiaohong. "Amar a padre, juzgar a padre y la formación personal de mujer —— en el caso de la novela de Chen Ran. En *Revista de la universidad normal de Hebei*. 04. 2007: 94-98 【高小弘《"恋父"、"审父"与女性的个体成长——以陈染的小说为例》】

- Guo, Songyi. *Los cambios sociales de Qing y la forma de pensar de las mujeres*. 2007. Disponible en: <http://www.historychina.net/qsyj/ztyj/shs/2011-05-17/32607.shtml>. (06/05/2020) 【郭松义《清代的社会变动和妇女的思想行为-----写在《清代妇女史》前面的话》】
- Confucio, *Libros de los ritos*. Traducción de Hongjing Wang. Beijing, Editorial Zhonghua, 2001. 【王文锦《礼记注解》】
- He, Zhaowu. *Estudio sobre la historia de comunicación cultural entre los países occidentales y China*. Beijing: Chinese Youth Press. 2001. 【何兆武《中西文化交流史论》】
- Hong, Ying. *Daughter of the river*. 1997. 【虹影《饥饿的女儿》】
- . K. 【《英国情人》】 1999. Ebook. Accedido a <https://www.99csw.com/book/2488/index.htm>.
- Hong, Zicheng. *Historia de la literatura contemporánea de China*. Beijing: Editorial Universidad Pekín. 2007. 【洪子诚《中国当代文学史》】
- Hu, Lancheng, *In This Lifetime*. Editorial JiuZhou. 2013. 【胡兰成《今生今世》】
- Hu, Yunji & Jiang, Yinglong. *Historia de literatura china*. Shanghai: Editorial Beixin. 1922. 【胡云翼&江应龙《中国文学史》】
- Huang, Wenji. *Resumen Bibliográfico de los estudios de la historia de literatura china*. Taipéi: San Min Book. 1996. 【黄文吉《中文文学史书目提要 1949-1994》】
- Ji, Pingping & Huang, Xiaojing. *Abstract bibliográfico de los estudios de la historia de literatura china*. Liaoning: Universidad de Liaoning. 1992. 【吉平平&黄晓静《中文文学史著版本概览》】
- Jiang, Rong. *Wolf Totem*. 2004. Ebook. Accedido a <https://www.99csw.com/book/2241/index.htm>. 【姜戎《狼图腾》】
- Kong, Yinda. *Interpretation of I Ching*, Beijing: Editorial JiuZhou, 2004. 【孔颖达《周易正义》】

- Kong, Yinda, *Interpretation of The Commentary of Zuo of Spring and autumn Annals*. Beijing: Universidad Pekin, 1999. 【孔颖达《春秋左传正义》】
- Li, Dechang. “La generalidad de la teoría del potencial y su significado científico – estudio I de humanidades y ciencias informáticas y de la teoría del potencial”. *Revista académica Yuejiang*. 2011:19-28. 【李德昌《势理论 I》】
- Li, Dechang. “La investigación primaria de la administración sobre el modelo del ser humano informático y la teoría del potencial”. *Chinese Journal of Management*. Vol.7. No.4 2010: 489-498. 【李德昌《势理论之信息人研究》】
- Li, Ping. “Resumen de los estudios de la crítica literaria china del siglo XX”. En revista *Theoretical Studies in Literature and art*. 2001. Vol.2. No.2. 2001:72-80. 【李平<20 世纪中国文学批评史综述> 《文艺理论研》】
- Li, Xiaofeng. *Literatura multiétnica: la ausencia del concepto de la historia literaria china*. Beijing: China social sciences press. 2008. 【李晓峰《多民族文学：中国文学史观的缺失》】
- Li, Yinhe. *Feminist*. Shang Dong: People’s Publishing House. 2005. 【李银河《女性主义》】
- Lin, Bai. A war of one’s own. 1994. Ebook. Accedido a <https://www.kanunu8.com/book3/7042/index.html>. 【林白《一个人的战争》】
- Lin, Chuanjia. *Historia de de literatura china*. Materiales del curso impresos por la Universidad de Jingshi. 【林传甲《中国文学史》】
- Liu, Cixin. *Trilogía de los tres cuerpos*. Editorial Nova. 2019. 【刘慈欣《三体》】
- Liu, He. *La escritura interlengua. Esquema crítica de la escritura de la Historia ideológica moderna*. Shanghai: Sanlian. 1999. 【刘禾《语际书写:现代思想史写作批判纲要》】
- Liu, He & Song, Weijie. *La práctica de interlengua. La literatura, la cultura nacional y la modernidad interpretada, la China (1900-1937)*. Taiwan: Xinzhi 【刘禾，宋伟杰 跨语际实践—文学，民族文化与被译介的现代性】

- Liu, Hongwu. *Camino que regresa a la patria: Manual universitario de la Ciencia en Humanidades y Artes*. Beijing: Universidad de Tsinghua. 2004. 【刘洪武《故乡回归之路: 大学人文科学教程》】
- Liu, Xiusheng & Yang. Yuqing. *Historia de educación en la dinastía Qing*. Beijing. People's Publishing House. 1994. 【刘秀生《中国清代教育史》】
- Mao, Dun. Hong. 1983. Ebook. Accedido a <https://www.99csw.com/book/2319/index.htm>. 【《虹》 茅盾】
- Nan, Huaijin. *The Original University Weak Talk*, Shanghai: Fudan University Press. 2003. 【南怀瑾《原本大学微言》】
- Nan, Huaijin. *La explicación de I Ching*. Shanghai: Universidad de Fudan, 2013. 【南怀瑾《易经杂说》】
- Sheng, Ying. *La historia de literatura femenina china de siglo XX*. Tianjing: People's Publishing House. 1995. 【盛英《二十世纪中国女性文学史》】
- Tie, Ning. *Rosa Door*. 1988. 【铁凝《玫瑰门》】
- . *Big-bath Woman*. 2000. 【《大浴女》】 Ebook. Accedido a <https://www.99csw.com/book/2364/index.htm>.
- Wan, Bin & Wang, ChuanXue. *Filosofía de historia*. Beijing: social sciences academic press.2008. 【万斌, 王学川《历史哲学》】
- Wang, Anyi. *Love on a Barren Mountain*. 1986. 【王安忆《荒山之恋》】
- . *The song of everlasting sorrow*. 1995. 【《长恨歌》】 Ebook. Accedido a <https://www.99csw.com/book/2357/index.htm>.
- Wang, Guowei. *Obras completas de Guowei Wang*. Beijing: Editorial Xianzhuang. 2009. 【王国维《王国维文集》】
- Wang, Hongzhang. “La decadencia de la metafísica y las formas discursivas de la teoría literaria occidental en el siglo XX”. En *Academia de Ciencias Sociales de Nanjing* (08). 2017:50-57. 【汪洪章<形而上学的衰落与 20 世纪西方文论话语形式>】

- Wang, Jun. *Contemporary Spanish Female. Growth Novels*. Beijing: Peking University Press. 2016. 【王军《西班牙当代女性成长小说》】
- Wang, Jun. *Novelas española del siglo XX*. Beijing: Peking University Press. 2007. 【王军《20 世纪西班牙小说》】
- Wang, Xiaobo. *The Iron Age*. 2002. 【王小波《黑铁时代》】
- . *The Golden Age*. 1999. 【《黄金时代》】
- . *The Silver Age*. 1997. 【《白银时代》】
- . *The Bronze Age*. 1997. 【《青铜时代》】 Ebook. Accedido a <https://www.99csw.com/book/2748/index.htm>.
- Wang, Xiaoming. *La abertura del espacio de la crítica literaria: estudio de la literatura del siglo XX*. Shanghai: Editorial Dongfang 【王晓明《批评空间的开放: 二十世纪中国文学研究》】
- Wang, Yu. *Revisión y reconstrucción –el concepto de la historia literaria moderna y cuestiones en la redacción de la historia literaria moderna china*. Beijing: China social sciences press. 2014. 【王瑜 <重审与重构—现代文学史观与中国现代文学史编写问题研究>】
- Wei, Congxin & Wang, Tongkun. *La evolución de la noción y conceptos de la historia de la literatura china del siglo XX*. Beijing: Editorial Xiyuan. 2000. 【魏崇新, 王同坤《20 世纪中国文学史观—观念的演进》】
- Wei, Hui. *Shanghai Baby*. Ebook. Accedido a <https://cazacitas.files.wordpress.com/2012/07/wei-hui-shangai-baby.pdf>. 【卫慧《上海宝贝》15/06/2020】
- Wen, Ruimin. “Estudio de literatura comparada de Occidente y China de los investigadores de Taiwán, Hong Kong, y extranjeros”, en *Lectura* (08), 1982:113-117. 【温儒敏《港台和海外学者的中西比较文学研究》】
- Wen, Ruimin. *Historia de la crítica literaria moderna china*. Beijing: Beijing Universidad Press. 1993. 【温儒敏《中国现代文学批评史》】

- Xu, Pengxu. *Estudio de la bibliografía moderna de la literatura china*. Beijing: China social sciences press. 2014. 【徐鹏绪《中国现代文学文献研究》】
- Xu , Zechen, *Northward*. 2018. Libro electrónico. Accedido a <https://www.99csw.com/book/9959/index.htm>. 【徐则臣《北上》】
- Yan. Geling. *Youth*. 2017. 【严歌苓《芳华》】 Libro electrónico. Accedido a <https://www.99csw.com/book/9260/index.htm>.
- Yan, Zheng Ping. *Desde la situación de intervención hacia la liberación de sí mismo: Estudio del escritor Guo. Songfen*. Taiwán. 2012. (Libro electrónico) 【颜正萍,《从介入境遇到自我解放: 郭松芬再探》】
- Yang, Yi. *Apuntes académicos*. Fujian: Education Publishing House. 2000. 【杨义《学术随笔自选集》】
- You, Guoen. et., *Historia de la literatura china (cuatro volúmenes/1246 páginas)*. Beijing: Editorial literature Renmin. 1963. 【游国恩等《中国文学史》（1-4册）】
- Yuan, Xingpei. et., *Historia de la literatura china (cuatro volúmenes)*. Beijing: Editorial Educación superior. 1998. 【袁行霈等《中国文学史》（1-4册），】
- Yuan, Xingpei. *La colección de LiCe: estudio sobre la literatura y cultura de China*. Beijing. Editorial Zhonghua. 2017. 【袁行霈《蠡测集—中国文学与文化的大时段研究》】
- Zhang, Jian. “Tres libros y un mapa relacionados con los registros del viaje a Oeste de Zheng He: The Overall Survey of the Ocean Shores. The Overall Survey of the Star Raft. The Annals of the Foreign Counties in the Western Ocean y The Nautical Chart Reflected Zheng He's Voyage”. En *la Didáctica Histórica* (02). 2005. 【张箭 <记载郑和下西洋的“三书一图”——《瀛涯胜览》《星槎胜览》《西洋番国志》《郑和航海图》> 《历史教学》】
- Zhang, Jie. *Faltan palabras. Tomo I II y III*. 1998-2002. Libro electrónico. Accedido a <https://www.99csw.com/book/2306/index.htm>. 【张洁《无字》】

- Zhang, KaiYuan. *Difusión cultural y universidades eclesiásticas*. Hubei: Education Publishing House. 1996. 【章开沅《文化传播与教会大学》】
- Zhang, Kangkang. *Mujer inquieta*. Beijing: Editorial. Huayi.2002. 【张抗抗《作女》】
- Zhang, Longxi. *Introducción a la literatura comparada*. Shanghai: Universidad de Fudan. 2009. 【张隆溪《比较文学研究入门》】
- Zhang, Peiyuan, et al. *Nueva Historia de la literatura china (tres volúmenes)*. Shanghai: Universidad Fudan. 1997. 【章培恒等《中国文学史新著》（1-3册）】
- Zhang, Yueran. *Diez amores*. 2004. Ebook. Accedido a <https://www.99csw.com/book/2167/index.htm>. 【张悦然《十爱》】
- Zhou, Min. *Qiu Jing y su pensamiento de libertad femenina*. Disponible en <http://www.doc88.com/p-7718296579496.html> (07/12/2018) 【周敏<鉴湖女侠秋瑾与她的女性解放思想>】
- Zhou, Yi & Chen, Qingsong. *Sueños comunes en la arte de película: Discurso humanista con los maestros cinematográficos*. Beijing: Editorial Xinhua. 2015. 【周毅, 陈青松《共舞影梦:与未来电影大师谈人文情怀》】
- Zhou, Zuoren. *Corriente de la nueva literatura china*. Shanghai: Universidad Huadong. 2014. 【周作人《中国新文学的源流》】
- Zhu, QianZhi. “Influencia de la filosofía china del siglo XVIII sobre Europa” en *Estudio filosófico* (04). 1957. 【朱谦之<十八世纪中国哲学对欧洲的影响.哲学研究>】
- Zhu, Shuangyi. *Breve historia de la creación literaria en la Región de Taiwán*. Taipéi: editorial Jiuzhou. 2010. 【朱双一《台湾文学创作思想简史》】

Apéndice arbitrario

Monologo del yo: una mujer insatisfecha

Valladolid, 01 Agosto 2020

Tengo 29 años pero, a pesar de mi corta edad, me siento como si hubiera vivido un siglo entero...

Soñé anoche que una banda asediaba mi pueblo natal y mataba a toda la población, incluso a mi propia familia. Pero huí. Corrí por un sendero lleno de maleza y atravesé un riachuelo frío y revuelto. Ni siquiera mis pies ensangrentados, mi cuerpo tembloroso ni la mirada indiferente podían retener mi avance. Mis piernas exhaustas estaban fuera de mi control como si no fueran mías. Parecía que las piernas llevaban al yo inconsciente corriendo, corriendo hacia a un infierno macabro...

Creo que la vida es romántica. Aunque quizá la única cosa romántica es mi imaginación: la vida ha de ser amarga, simple y repetitiva...

Vida y huida

Durante los tres años de estudios de doctorado, empiezo a reflexionar sobre mí misma, sobre mi maduración, sobre estos temas vitales en los que nunca antes había pensado. Me pregunto si con la edad me he convertido en una mera idealista que se niega a crecer como XuXiaobin, o bien en una realista que acepta crecer como Almudena Grandes. ¿Qué relación existe entre el yo del pasado que ha ido madurando de forma solitaria y el yo del presente? ¿Por qué me siento muy nerviosa en cualquier elección actual y mucho pánico al encontrarme a mí misma frente al yo futuro? Incluso pienso si la posibilidad de convertirme en monja pudiera tranquilizarme. Yo nací en una época de paz y crecí en un entorno en el que nadie me ataba, tan libre como una vela vagabundeando en el mar sin tener faro al que dirigirme ni un ancla al que fijarme, pero

¿por qué sigo sintiéndome infeliz y estresada?

Quiero saber si la ansiedad e infelicidad son meramente un rasgo único de mi propia personalidad o algo común. Así que he realizado una entrevista a 5 amigas más: una soltera de 40 años y sin hijos, de familia de clase media; una casada de 30 años con una hija, de familia de clase media; una soltera de 25 años, de familia adinerada; una divorciada y soltera de 50 años con hijos, de familia de clase baja; y una soltera española de 28 años, de familia de clase media. Aunque la situación de cada una es diferente, todas consideran que estar ansiosa e insatisfecha es frecuente cuando se piensa sobre el presente, que los recuerdos traumáticos son más numerosos que los felices sobre el pasado, y que ansían cambiar la situación actual y cumplir los sueños sobre su futuro. Cuando ellas intentan olvidar el pasado, se preocupan por el presente y ansían el futuro, a mí los recuerdos tristes del pasado me hacen cerrar los ojos y no me permiten andar hacia adelante, hacia el futuro deseado.

Nací en un pequeño pueblo de Hubei que apenas tiene tres calles comerciales, cuyo tamaño es equivalente al de un pueblo típicamente español. Pasé aquí mi infancia y mi adolescencia hasta los 18 años. En estos 18 años, quería salir de aquí todos los días e irme a una ciudad desconocida o emprender un viaje con rumbo desconocido. Esta idea llenaba mi mente constantemente. Esta idea, también como una profecía, anunció mi futuro viaje por el mundo en los siguientes diez años. La vida universitaria fue el comienzo de este viaje. Cuando los compañeros del instituto optaron por estudiar en las universidades de Hubei, solo yo elegí una universidad que se sitúa a miles de kilómetros de mi casa y a la que solamente se podía llegar en tren tras un viaje de 14 horas. Mi intención era irme y nunca más volver.

Odiaba todo de mi pueblo, la casa sin una temperatura agradable, las escuelas sin vitalidad, las calles invariables a lo largo del tiempo, el tamaño tan pequeño que me asfixiaba, y el clima demasiado caluroso en verano y demasiado frío en invierno. Para huir de todo esto, a menudo me encerraba en la habitación y me negaba a tener contacto con el mundo exterior. Poco a poco, como la protagonista Yu de XuXiaobin, me acostumbré a hablar conmigo misma y a divertirme en mi propia habitación. En este

espacio cerrado, mi entretenimiento favorito era leer novela rosa y ver películas románticas. Me gustaban el mundo imaginario de libros y películas, las aventuras, los personajes bien tratados por el destino, el amor romántico de los príncipes y princesas, así como todos los dulces sueños y bellas ilusiones. No quería ser yo misma, sino cualquier otra persona, como Marisa de Almudena Grandes, quien finge ser otra con un nombre desconocido. Solo estas ilusiones podían hacerme olvidar la monotonía, lo repetitivo y aburrido de la vida como hija y estudiante dócil y tranquila.

Pensé que si huía del pueblo, podría terminar con esa repetitiva vida. Pero tras llegar a la universidad, el frescor del nuevo ambiente se fue perdiendo en la cotidianidad y el estudio cíclico y repetitivo (ir a clase – regresar a la residencia – esperar a los exámenes). Luego, empecé de nuevo a anhelar mi graduación y poder trabajar en nuevos entornos, experimentar nuevos cambios, pasar por nuevas caminos y conocer a nuevos amigos. Después de graduarme en la universidad, luché contra la voluntad de mi familia e insistí en ir a una empresa en África para trabajar como traductora. De nuevo, nada permanecía excepcional: ni el frescor de un nuevo trabajo, ni paisajes extranjeros ni nuevas relaciones personales. Todo volvía a desaparecer de forma gradual en otro círculo repetitivo de la vida (ir al despacho – trabajar – regresar a la residencia – esperar el ingreso del salario mensual).

Dos años después cambié mi lugar de trabajo de África a Sudamérica. Asimismo, toda novedad del nuevo lugar desaparecía con la monotonía del trabajo al cabo de 2 meses. Cuanta más edad se tiene, más disminuirá el interés por lo novedoso y desaparecerá más rápido. Un dilema continuo: no estar satisfecha con la vida repetitiva y, a la vez, aceptar que la vida es ordinaria. Dicho dilema me provocaba ansiedad y temor. Pero no había manera de convencerme a mí misma para complacer la satisfacción en la vida repetitiva y ordinaria. Entonces, siempre me lucho contra lo ordinario y repetitivo y me ilusiono con encontrar al otro yo renovado y mejor en lugares inexplorados. Una voz retumba en mi mente: soy joven, debo desafiarme a mí misma y debo experimentar lo nuevo que aún no he experimentado. Sobre todo, el deseo de experimentar lo nuevo, como un imán mágico que atrae a mi curiosidad, ejerce su dominación constantemente en mi voluntad y mi cuerpo, sin importar que dicho

deseo sea adecuado o razonable o no.

A la edad de 25 años, renuncié a mi trabajo por segunda vez porque me fui a España a estudiar. Volví a la cotidianidad que me envolvía en un círculo inevitable (estudiar – descansar – estudiar) igual a la de mi época adolescente en el instituto. El frecuente estado de aburrimiento y depresión de los últimos cuatro años también era igual al de la época adolescente. Pero con la edad he aprendido a aceptar las cosas como vienen y a acostumbrarme al entorno, así como a reprimir y controlar mis emociones negativas. Y me esfuerzo para diferenciar el yo actual del yo adolescente, voluntarioso y rebelde, que expresa arbitrariamente mi infelicidad o insatisfacción. Creo que esta es la señal de mi nivel de maduración.

Hoy, 4 años después, de repente me doy cuenta de que la vida puede ser una repetición. Sea la repetición del trabajo o del estudio, el hecho es que el yo real experimenta dichas repeticiones y el yo imaginario lucha contra ellas. Tanto la experimentación repetitiva como la rebelión repetitiva generan en mí ansiedad e inquietud. Ahora, entre los experimentos y las luchas constantes, aparece una advertencia: No me permite reaccionar arbitrariamente porque mi cuerpo no me pertenece y mi conciencia tampoco. Ambos tienen un proceso de desarrollo y destino que está determinado desde mi nacimiento. A pesar de existir cambios constantes en la forma de experimentar, huir o rebelarme durante mi maduración, un fin me esperará algún día en el futuro. El yo actual está experimentando un ciclo de la vida mediante un cuerpo y conciencia temporales y prestados. Si insisto en luchar contra la advertencia, otra voz empieza a hacer eco en mi mente: disfruta mucho de la repetición de la vida porque las cosas prestadas deberán ser devueltas. La repetición de la vida no cambiará hasta el momento de la muerte.

Sin embargo, en este círculo repetitivo de experimentación, tanto si hay un final predeterminado de vida o muerte, como si el cuerpo y la conciencia son prestados, creo que tengo derecho a elegir mi identidad, mi profesión, mi amor y mi propia forma de vivir. Y la intención de mi posible esfuerzo y persistencia es precisamente luchar por más opciones y elegir mi camino preferido en el ciclo inmutable de la vida, aunque la

elección pueda ser incorrecta. Es decir, aunque lo que amo sea incorrecto o no merezca la pena, aún tengo el ánimo suficiente para volver a elegir lo incorrecto o cambiar a otras opciones.

XuXiaobin dice que la vida es una paradoja en la cual las elecciones son incorrectas y el nacimiento, que no se puede elegir, representa el comienzo de los errores. Seguir adelante con estas malas elecciones es inevitable en el viaje de la vida. Antes yo estaba de acuerdo con la opinión de Xu. Consideraba que mi nacimiento determinaba mi futuro y dirigía a mi destino elegir lo incorrecto o incluso a ser elegido. Para evitar esta fortuna, me encerraba en mi propia imaginación para ser una idealista o verdadera soñadora tal y como son los personajes de Xu. Entonces la realidad se convirtió en un infierno repleto de tristeza y dolor: gano lo que no pido, amo lo que a quien no me ama o no debo amar, elijo lo que no quiero.

En todo caso, el dolor debe ser curado. Cada persona tiene su propio remedio porque el dolor tiene mil caras. Hay gente que usa el placer para sustituir el dolor. Hay gente que huye para olvidar el dolor. También hay gente que lucha contra el dolor con ira. Yo solía transformar deliberadamente el dolor espiritual en el físico. Así que me quedaba aislada y encerrada, pasaba hambre por estar sin comer, estaba cansada, sin dormir, entre otras formas extremas de perjudicar a mi cuerpo para sentir un dolor extremo de adentro hacia afuera. Incluso en alguna ocasión pensaba suicidarme como una liberación definitiva para no sufrir más por no coincidir el mundo real y el imaginario como yo creía.

La suerte es que he encontrado a Almudena Grandes, una autora realista que tiene el coraje de insistir y corregirse a sí misma. Aunque la vida es peligrosa como un toro furioso corriendo hacia a Almudena Grandes, ella sigue eligiendo ser valiente en la lucha contra el peligro, así que su destino y vida pueden cambiar. Creo que la diferencia entre el idealismo de Xu y el realismo de Almudena Grandes es que Xu pierde su derecho de elección y su ánimo de enfrentarse a los resultados y Almudena al revés, aunque ella también se siente perpleja e inquieta frente a las diferentes opciones.

Ahora estoy aprendiendo a eliminar las ideas extremas (no ganar es perder, lo que no es negro es blanco, si no hay bondad es maldad, si no es dulce es amargo, si no está a la izquierda es la derecha, si no soy yo es otro), a no escapar y a pensar de manera adecuada y razonable las palabras clave de la vida repetitiva: vivir – experimentación repetitiva – trabajar por un cambio o acostumbrarse a la situación actual – elegir de forma activa o pasiva – aceptar o negar el resultado de la elección – repetir este proceso desde que empezamos a vivir hasta que la muerte llega. Con la edad, también entiendo que durante este proceso repetitivo, no hay ganas o se pierde constantemente sin resultados fijos. Se trata de un experimento personal de las siete emociones y de los seis deseos del budismo, es decir, una sensación de felicidad, furia, tristeza, alegría u otras emociones durante los procesos de vivir, envejecer, enfermedad o morir. Como dice Carl Rogers, la buena vida es un proceso, no un estado del ser. Es una dirección, no un destino.

Antes de romper con el proceso hacia la muerte, me parece destacable que la elección sea uno de los temas más importantes de la vida humana. José Ortega y Gasset dice que la elección es de carácter innato. No tiene nada que ver con el resultado. Creo que este carácter innato es el, inconsciente personal de Carl Gustav Jung. Como el ejemplo de José Ortega, si se da otra oportunidad a una mujer que está arrepentida de entregarse a un hombre mujeriego, ella sigue eligiendo a este mismo hombre porque ya conocía la infidelidad antes de elegirle. Se puede decir que la elección de esta mujer se debe a su naturaleza innata o a su inconsciencia. Tiene poca relación con la causalidad, la ética, la lógica, o las normas sociales. La queja de esta mujer solo expresa su furia y la inaceptación del resultado de su elección. Otro ejemplo es el caso de la madre Aurora Rodríguez Carballeira. Ella aclara que nunca se arrepiente de su acción de haber matado a su hija. Creo que el asesinato de la madre no fue motivado por la hostilidad sino por el amor a su hija Hildegart Rodríguez Carballeira. Pero este amor nace y crece en el seno de alto deseo de control del carácter innato de la madre. Cuando no hay otros deseos que equilibran dicho deseo, el amor se convierte fácilmente en la destrucción. En el caso de la incorregibilidad y paradoja de la elección de Xu, considero que Xu también está confusa entre el carácter innato del mundo subjetivo y el final aparente del mundo objetivo. A pesar de eso, en mi opinión, se prioriza el ánimo o el carácter positivo de

elección en la vida.

Reflexionando durante estos 29 años, he descubierto que, sean cuales sean los modelos de vestidos, peinados, o los tipos de amigos o novios elegidos, todos son similares. ¡Cuántas opciones, cuántos cambios, cuántas elecciones y cuantas pruebas teníamos! Pero, con el tiempo, las cosas que se quedan conmigo son pocas. Estas pocas cosas son similares. Es decir, en la vida y su incesante monotonía hay aparentemente varias opciones, si bien nuestra elección sigue, en realidad, siendo monótona y similar, y por tanto también repetitiva. Cuanto más mayor me hago, me siento menos competente para probar estos nuevos, menos valiente para elegir por mi propia voluntad y menos animada para desafiarme a mí misma. De vez en cuando, al ver cómo pasan los días monótonos, los años desgastados y un futuro sin esperanza, encuentro muy difícil buscar el ánimo o la razón de continuar con la vida y con espíritu. Ahora, 29 años después, luego de pasar más de 30.000 días y noches en esa espiral de repetición, me doy cuenta de que el significado de la vida puede ser aquello que se acumula con más coraje y energía en la vida cotidiana, con lo que se puede aceptar o rechazar de forma activa cuando se da una situación de elegir o ser elegido; se experimenta la felicidad en el momento de la elección activa, se disfruta de esa repetición después de la elección. Todo ello recuerda las sensaciones durante los procesos repetitivos y ayuda a recuperar el ánimo y el valor para volver a elegir de forma autónoma. Creo que la vida es así.

Amor y regreso

En este círculo de repetición constante, el pasado desvanecido se convierte en una ilusión que quiere florecer en el futuro. En esta ilusión parece haber algún tipo de poder mágico que atrae mi atención, lo que me hace frecuentemente ignorar la realidad y anhelar experimentar los momentos que ya he vivido. Como consecuencia, ahora comienzo a extrañar todo lo que odiaba a la edad de 18 años: la casa, la calle, los compañeros y viejos amigos, la escuela, y todos los eventos finalizados o inconclusos del pasado. Estos pasados inexistentes son como fragmentos de la vida, tan desordenados y vagos, pero que también me inspiran constantemente para encontrar estos fragmentos. Como si el significado de la vida para mí solo pudiera completarse

después de reencontrar dichos fragmentos. A la vez, entiendo que la hostilidad anterior es simplemente un odio hacia el yo débil del pasado y, también, la ira hacia mi incapacidad de ser el yo valiente y mejor.

Durante los 18 años que viví en mi pequeño pueblo natal, el proceso de madurez en soledad que experimenté es solo una excusa de mi propio egoísmo. En realidad nunca he estado sola en mi camino a la madurez y he recibido bastante amor y protección de mi familia, amigos y otras relaciones. Pero yo estaba insatisfecha y deseaba más de lo que otras personas me ofrecerían. Para expresar mi insatisfacción me encerraba deliberadamente, rechazaba la bondad de los demás y actuaba como una chica rara y solitaria para cerrar unilateralmente cualquier lazo de comunicación interpersonal. Sin embargo, el ser humano es social. Pocas personas viven solas porque necesitan tener una sensación de seguridad. En innumerables ocasiones, cuando me despertaba de una pesadilla en la noche, descubría que el entorno y la gente conocidos me calmaban. Creo que la sensación de seguridad puede ser un tipo de familiaridad establecido de forma perceptible y gradual entre el contacto con las personas y los objetos de la vida diaria. El apego y la posesividad que acompaña a esta familiaridad pueden presentarse en el amor. Simon May dice que el amor es una sensación de arraigo ontológico, similar al antiguo proverbio chino que expresa que las hojas que caen siempre regresan a la raíz. Regresa de donde vienes, no importa lo lejos que estés del punto de partida, porque en el lugar natal y con tus familiares se ha plantado inconscientemente un amor y una memoria de mayor profundidad. Esos fragmentos desordenados de la vida son los primeros amores que resultan tan difíciles de olvidar. El lugar de donde uno viene es también el lugar donde uno regresa. Pensé que no podía entrar por la puerta del futuro con mis tristes recuerdos, la verdad es que he accedido a la puerta del futuro con los amores recibidos y los ánimos acumulados, pero de los que no me di cuenta antes.